ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN

Culture Letterarie e Filologiche

Ciclo XXXVII

Settore Concorsuale: 10/F2 - Letteratura Italiana Contemporanea

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/11 Letteratura Italiana Contemporanea

IL *SAN PAOLO* DI PASOLINI: UN DISCORSO SULL'ETERNO RITORNO, SULLA CARITÀ E SUL NON-FINITO

Presentata da: ***Ariel Ragaiolo***

Coordinatore Dottorato **prof.ssa Valentina Garulli**

Supervisore **prof. Marco Antonio Bazzocchi**

Esame finale anno 2025

Abstract

Il *San Paolo* di Pasolini è il testo che riassume la riflessione di Pasolini sull'operato dell'apostolo delle Genti. In tale sceneggiatura sono presenti infatti tutti i temi che caratterizzano la ricezione pasoliniana di san Paolo, quali, il tema dell'Eterno Ritorno, cioè della dimensione ciclica del tempo sacro che si oppone a quella lineare del progresso, il tema della Carità come legge universale e fondamento del vivere civile, in una prospettiva di vicinanza tra cristianesimo e marxismo, e il tema del non compiuto, ravvisabile nel genere proprio dell'opera, ovvero quello della sceneggiatura che allude continuamente ad un'opera cinematografica da farsi e che utilizza le tecniche del montaggio e dell'analogia per rendere in maniera "iconografica" la rappresentazione dell'Eterno Ritorno.
L'individuazione e l'analisi di questi temi fondanti del San Paolo di Pasolini rappresenta dunque lo scopo e il fine di tale elaborato.

The San Paolo *by Pasolini is the text that summarizes Pasolini's reflection on the work of the apostle of the Gentiles. In fact, this screenplay contains all the themes that characterize Pasolini's reception of San Paolo, namely: the theme of the Eternal Return, that is, the cyclical dimension of sacred time in contrast to the linear dimension of progress; the theme of Charity as the universal law of the foundation of civil life, in a perspective of closeness between Christianity and Marxism, and the theme of the unfinished, recognizable in the genre of the* Saint Paul *a screenplay that continually alludes to a cinematographic work to be made and that uses the techniques of film editing and analogy to render the representation of the Eternal Return in an "iconographic" way. The identification and analysis of these founding themes of Pasolini's San Paolo represents therefore the purpose and aim of this work.*

INDICE

INDICE **1**

INTRODUZIONE **5**

CAPITOLO 1: SAN PAOLO E L'"ETERNO RITORNO" IN PASOLINI **13**

TEMPORALITÀ CICLICA E LINEARE NELL'OPERA DI PASOLINI 13

Il tempo circolare del Friuli *13*

Il tempo lineare del marxismo e di san Paolo *17*

IL TEMPO COME DIMENSIONE FONDATIVA DEL SAN PAOLO DI PASOLINI 25

San Paolo nell'opera di Pasolini *25*

Il san Paolo di Pasolini e l'"homo religiosus" di Eliade *28*

Il tempo mitico di Eliade in Medea e San Paolo *33*

L'Eterno Ritorno nelle poesie in Appendice a Trasumanar e organizzar 36

Il concetto di tempo nella prelogica di Levy-Bruhl 43

Il tempo lineare del Cristianesimo in Eliade e De Martino *46*

La Nuova gioventù: riscrittura sotto il segno di san Paolo *50*

L'ETERNO RITORNO IN PASOLINI 53

L'uovo orfico elidiano *53*

L'uovo orfico dell'Eterno Ritorno in Alberto Arbasino 55

L'uovo orfico dell'Eterno Ritorno in Biagio Marin 56

L'uovo orfico in Campana e Pound 58

L'uovo orfico in Zanzotto 61

Critica a san Paolo: mistificatore del Cristianesimo secondo Nietzsche *65*

Critica alla dialettica hegeliana sotto il segno di Eliade *70*

Critica allo "storicismo marxista" *75*

Lo "storicismo marxista" in Montale e Chilanti 81

L'ASPETTO REAZIONARIO DELL'ETERNO RITORNO 83

Benedetto Croce e I discorsi di Oxford *84*

Le apocalissi culturali di Ernesto De Martino *85*

Mircea Eliade e il nazionalsocialismo *86*

Il San Paolo reazionario e nazista *90*

SAN PAOLO, IL TEMPO E LA PSICANALISI 92

Norman O. Brown e la natura religiosa del tempo *92*

Il San Paolo schizofrenico di Pasolini *97*

La psicobiografia di San Paolo in Emile Gillabert *101*

L'infanzia e il materno come origine della schizofrenia 104

Géza Ròheim: Appunti sulla schizofrenia *105*

Pasolini e la dissociazione schizoide *110*

La dissociazione schizoide in Gottfried Benn 111

La dissociazione schizoide in August Strindberg 112

Il "sistema del falso io" di Ronald Laing *114*

La dissociazione schizoide in Giuseppe Zigaina 117

La dissociazione schizoide in Alexandros Panagulis 118

La schizofrenia e l'Eterno Ritorno *123*

CAPITOLO 2: LA CARITÀ COME CIFRA PAOLINA IN PASOLINI **136**

LA CARITÀ IN PASOLINI DAL FRIULI ALL'INDIA PASSANDO PER ROMA 136

La pedagogia della carità in Pasolini: Romàns e Pedagogia di Zanzotto *137*
La carità popolare nella "scoperta" del marxismo *140*
Fortini e la «caritas sociale» del cristiano *141*
La crisi del '56: Una polemica in versi e Al di là della speranza *146*
Il paolinismo nel movimento marxiano del XX secolo *153*
La carità come «inclinazione verso il popolo» ne La scoperta di Marx *156*
La carità nelle epigrafi a Il disprezzo della provincia *159*
La carità e i poveri del Terzo Mondo: L'odore dell'India *162*
La storia di Revi: di coloro che vogliono svuotare il mare con un ditale 163
Madre Teresa e la carità come "ragione di vita" 165
La carità attiva, controparte del misticismo 166
Gli «scrittori cattolici francesi» della formazione giovanile *169*
De Martino e il misticismo di santa Teresa d'Avila 170
Danièlou e la «carità sincera» del cristiano operaio *173*
Maritain, Il pensiero di san Paolo e l'«ordine della carità» di Pascal *176*
Claudel, Tre figure sante: la carità universale missionaria *179*
La «charité fraternelle» di De Foucauld *183*
I prodromi della carità del San Paolo 187
La carità francescana a partire da Assisi *187*
Bestemmia, un san Francesco al rovescio di "stampo" paolino *188*
Fede, Speranza e Carità nel Tolstoj e ne La Messa d'oro di Pascoli *193*
Il San Paolo e la legge universale della carità 199
La critica alla Chiesa nelle modifiche del 1974 del San Paolo *200*
La Chiesa di Satana nel San Paolo 202
Il vuoto di carità nella Chiesa degli Scritti corsari *206*

CAPITOLO 3: IL SAN PAOLO COME GENERE DEL "NON FINITO" 210

L'Eterno Ritorno nel cinema di Pasolini 210
Il montaggio: la tecnica del tempo del mito *210*
L'analisi di Deleuze sul tempo del cinema in Pasolini *212*
Il deserto in Pasolini, luogo della ripetizione: confronto tra Simon del deserto di Buñuel e il San Paolo *218*
Il caso Liliana Cavani: San Francesco uomo borghese e Milarepa asceta orientale *234*
Le tecniche dell'Eterno Ritorno nel cinema pasoliniano 243
L'allegoria, l'analogia e lo scardinamento del tempo lineare *243*
L'interpretazione figurale e la connessione tra passato e presente *251*
La sceneggiatura come genere ibrido in fieri *256*
Opere incompiute su san Paolo: un confronto tra Zurlini, De Seta e Pasolini 260
Genesi e materiali dei progetti su San Paolo *266*
Confronto tematico *272*
Il ruolo di Tolstoj per una ricezione "comunista" di san Paolo 276
Critica alla ricezione dogmaticamente religiosa di San Paolo 282
La dualità di San Paolo come elemento della modernità 284
Prospettiva storicista versus rappresentazioni miracolistiche 295

CONCLUSIONE 307

BIBLIOGRAFIA 316

APPENDICE 331

Introduzione

San Paolo è una di quelle figure ricorrenti nell'opera di Pasolini, è anzi uno dei pochi personaggi con cui lo scrittore intesse un dialogo pluridecennale, dalle prime opere poetiche fino a quelle della tarda maturità. Infatti, nel San Paolo di Pasolini confluiscono numerose riflessioni e tematiche che il poeta compie nel corso degli anni, cosicché la ricezione paolina di Pasolini appare stratificata, sedimentaria, portatrice di tanta poetica letteraria di Pasolini stesso. San Paolo è per Pasolini un uomo "multiforme", come l'Ulisse di Omero da una parte Pasolini: lo ammira in quanto santo, è affascinato dai toni mistici delle sue lettere e dalle sue esperienze ascetiche; dall'altra, lo critica in quanto uomo politico, vero responsabile della fondazione della Chiesa come istituzione religiosa, che corrompe la purezza del messaggio evangelico. Eppure, proprio questa insita dicotomia, questa doppia tensione verso due opposte attività che in definitiva caratterizzano l'essere umano di ogni tempo, quella tra il "trasumanare" e l'"organizzare", è ciò che affascina maggiormente Pasolini e che diventa quindi per lui la peculiarità fondamentale dell'apostolo delle Genti.

Indagare dunque quali siano i nodi concettuali e tematici della caratterizzazione del Paolo di Pasolini è lo scopo di tale tesi di dottorato; in particolare, sono stati individuati tre temi che si è ritenuti essere davvero rilevanti, ovvero, il tema dell'Eterno Ritorno, che si inserisce all'interno della più ampia riflessione pasoliniana sulle due opposte concezioni temporali, quella ciclica e quella lineare, il tema della Carità, che si traduce nella riflessione sociale e politica sull'atteggiamento dell'intellettuale nei confronti del popolo del prossimo e il tema del genere della sceneggiatura, che permette di ragionare sul *San Paolo* di Pasolini in quanto film "da farsi" e che permette dunque di analizzare le tecniche utilizzate da Pasolini nel cinema come modi di rappresentazione visuale dell'Eterno Ritorno e della Carità. L'analisi del *San Paolo* in quanto film da farsi permette inoltre di operare un confronto tra l'opera di Pasolini e quella di altri cineasti degli anni Sessanta che similmente si interrogano sulla figura di San Paolo attraverso il *medium* cinematografico.

Per delineare e definire la presenza di tali nuclei tematici nella citazione pasoliniana di San Paolo, si è utilizzato lo strumento dell'indagine testuale. In primo luogo, è stata fatta una catalogazione di tutti i passi del corpus pasoliniano nei quali erano presenti tematiche collegate a san Paolo; in seguito, partendo dunque dall'analisi di questi testi, si è cercato di creare dei collegamenti tra le diverse opere e i diversi personaggi dell'opera pasoliniana con la sceneggiatura per un film su San Paolo di Pasolini, che è stata l'opera principale di riferimento per la creazione di tale costellazione di citazioni paoline.

Ne è risultata un'immagine di san Paolo omogenea, variamente presente negli scritti di Pasolini ma sempre utilizzata dal poeta nei momenti in cui vuole riflettere sulle categorie del tempo e della carità evangelica. Inoltre, è risultato esserci, in Pasolini, un continuo rimando tra San Paolo e altri personaggi, sia reali sia finzionali, che ne condividono le caratteristiche e che vengono associati a San Paolo direttamente da Pasolini stesso.

In definitiva, preso atto della complessità dei numerosi riferimenti pasoliniani a San Paolo, si è cercato di tratteggiare un quadro generale del San Paolo di Pasolini, partendo dalle tematiche individuate e mostrandone la pertinenza e la ricorsività nella citazione paolina di Pasolini.

Nel primo capitolo si è dunque indagato il tema dell'Eterno Ritorno; si è scelta tale immagine come emblema della concezione ciclica del tempo, perché proprio in questi termini compare nella trattazione antropologica sulle civiltà antiche dello storico delle religioni Mircea Eliade. Proprio Eliade, infatti, consultato da Pasolini mentre sta scrivendo la sceneggiatura di *Medea*, contemporanea al *San Paolo*, è il referente primario da cui Pasolini mutua il concetto di tempo ciclico come temporalità propria delle antiche società contadine, che basavano sui cicli delle stagioni i riti della religione e della socialità. Se per Pasolini l'Eterno Ritorno è la sola concezione temporale che permette di vedere la natura attraverso la lente del sacro e del mito, ciò è dovuto alla conoscenza delle teorie di alcuni storici delle religioni e antropologi, come Mircea Eliade e Ernesto De Martino, che cita nei suoi scritti lo storico delle religioni rumeno.

Pasolini utilizza la temporalità ciclica già nelle sue prime raccolte giovanili per parlare della vita del Friuli e dei suoi abitanti immersi in un'atavica cultura contadina; presto, però, negli anni di formazione a Bologna, entra in contatto con la concezione lineare del tempo, di stampo marxista e storicista, denotandola come la concezione derivata dalla dialettica hegeliana semplificata da Pasolini come procedere di tesi, antitesi sintesi. Ben presto, però, al positivismo storico Pasolini oppone un modo di "sentire" la storia che non ammette sintesi risolutorie, ma che rimane ancorato alla coesistenza di momenti oppositori, senza ricapitolazione alcuna; tale posizione di Pasolini riprende dunque la concezione dell'Eterno Ritorno, nella cui circolarità gli opposti coesistono.

Proprio all'interno di questa riflessione, un ruolo di primaria importanza è ricoperto da San Paolo; nella lunga storia della ricezione paolina, infatti, l'apostolo delle Genti è stato più volte correlato con il tema del tempo, in particolare in relazione al nuovo orizzonte di senso dato dalla cristianità alla storia umana, che con l'avvento del Cristianesimo diviene orientata in senso progressivo in attesa del giudizio universale della fine dei tempi. La figura di san Paolo come il vero fondatore della storia lineare compare infatti, tra gli altri, in autori ben conosciuti da Pasolini, come Gramsci, Nietzsche, Benjamin, De Martino che variamente si interrogano sull'unione tra tempo messianico e materialismo storico, spesso in relazione alle teorie marxiste

e socialiste che, similmente al cristianesimo, leggono la storia in senso lineare come il procedere della lotta di classe.

Tuttavia, in Pasolini San Paolo non è solamente il referente della progressione temporale nella quale sono stati fondati un "inizio" e una "fine", ma è anche la personalità che, con la sua ingerenza nella modernità, unisce il presente al passato chiudendo il tempo nella forma rotonda dell'uovo. Proprio l'irruzione del tempo mitico e sacrale nella modernità è infatti il vero "fatto poetico" del film su San Paolo, che Pasolini immaginava di ambientare per trasposizione, attraverso una serie di analogie, nell'epoca degli anni Sessanta.

Nel San Paolo di Pasolini coesistono dunque le due diverse temporalità: in una serie di poesie pubblicate nel Meridiano Mondadori in appendice a *Trasumanar e organizzar*, raccolta poetica strettamente connessa da una serie di rimandi interni al *San Paolo*, la figura di Paolo torna più volte collegata con il tema dell'Eterno Ritorno di matrice eliadiana, e con le sue rappresentazioni, come l'immagine dell'uovo cosmico, dell'orso e del glicine, tutti simboli, in Pasolini, del tempo circolare; San Paolo torna di nuovo, inoltre, nella riscrittura di Pasolini della sua prima raccolta poetica, *La meglio gioventù*, che nel 1971 diviene *La nuova gioventù*: tale riscrittura avviene infatti a partire dalle considerazioni di Pasolini sulla fine del mondo contadino e del tempo del ritorno a causa del consumismo e tutto ciò viene ricollegato da Pasolini al "peggior San Paolo", responsabile della fondazione della chiesa e quindi del tempo lineare.

Pasolini, infatti, soprattutto a partire da fine anni Sessanta, comincia ad essere fortemente critico nei confronti dello storicismo marxista di matrice hegeliana in quanto lo collega alla più ampia riflessione circa la perdita degli antichi valori millenari, dimenticati dalla nuova classe sociale emergente, quella della borghesia capitalista e atea. Ammettendo di risultare per certi aspetti reazionario, Pasolini difende il tempo circolare dell'Eterno Ritorno e auspica anche un rinnovamento della Chiesa, ormai dimenticata dalla modernità, affinché possa riscoprire le origini del messaggio evangelico e ritrovare la connessione ch'essa aveva col mondo contadino e con l'Eterno Ritorno. La Chiesa, infatti, avendo assorbito i mitologemi delle culture arcaiche, aveva fatto propri i cicli della morte e della rinascita annuale, collegandoli al mistero della resurrezione di Cristo.

Pasolini afferma di essere reazionario in questa sua difesa del tempo circolare perché intravede un collegamento tra l'Eterno Ritorno e i nazionalismi sorti dal primo dopoguerra e sfociati in nazismo e fascismo; di tale connessione si accorse tra i primi Benedetto Croce ma viene analizzata, soprattutto dal punto di vista dell'uso dei simboli, anche da De Martino. Riprendendo infatti gli antichi miti, i nazionalismi fondavano la loro ragione d'essere nella riscoperta delle antiche tradizioni e, non a caso, Pasolini osserva come, in alcuni autori prediletti

dalla Destra letteraria di quegli anni, come Pound e Campana, vi sono numerosi rifermenti all'Eterno Ritorno in connessione al mondo contadino.

L'aspetto reazionario dell'Eterno Ritorno viene confermato anche dal fatto che nel 1973 Pasolini viene a conoscenza delle posizioni filonaziste di Mircea Eliade e quindi anche nella caratterizzazione di San Paolo, che viene descritto, nella sceneggiatura, come un collaboratore nazista retrivo e legalitario, caratterizzazione che rimarrà anche dopo la conversione e che sarà sempre in conflitto con la sua parte santa.

Infine, riprendendo alcune analisi di De Martino, per Pasolini l'Eterno Ritorno è il modo di esperire la storia non solo dei popoli antichi, ma anche dei bambini e dei malati mentali e tale legame, rimarcato da Pasolini, è ciò che permette di analizzare il tempo attraverso lo strumento della psicanalisi. Attraverso un'indagine testuale dell'opera di Pasolini è risultato infatti che vi sono molti autori che Pasolini inserisce nella rosa degli "utilizzatori" dell'Eterno Ritorno e che ogni volta appaiono anche essere affetti da una malattia mentale, come il disturbo schizoide, che ne dissocia la personalità. Tali autori citati da Pasolini sono ad esempio Strindberg, Panagulis, Zigaina. Per definire l'Eterno Ritorno come tempo dell'inconscio malato, Pasolini si avvale di opere letterarie incentrate su pazienti schizofrenici, come quelle di Roheim, Brown, Laing, oltre che delle osservazioni antropologiche di De Martino sull'uso della ripetizione nei soggetti la cui psiche si è distaccata dalla realtà. Tale caratteristica di nevrosi e di schizofrenia è uno dei tratti fondanti di Paolo e infatti, anche guidato dalla "psico-biografia" del santo fatta da Emile Gillabert, che Pasolini stesso cita, nel *San Paolo* Pasolini inserisce numerose scene dedicate all'infanzia del santo per descrivere l'inizio della sua nevrosi e dissociazione, dovuta all'omosessualità latente, alla necessità di compiacere i genitori per sentirsi "figlio modello", all'essere di estrazione sociale borghese benestante – tutte caratteristiche che appaiono provenire dalla biografia di Pasolini che non esita a sua volta a definirsi un "letterato schizoide". Avviene, infatti, un avvicinamento tra l'io letterario di Pasolini poeta e San Paolo, che si esprime appieno nella poesia *Trasumanar e organizzar*, omonima della raccolta poetica, nella quale è proprio il santo che, appoggiando la sua mano "sacra e untuosa" sulla spalla del poeta, consacra con l'olio crismatico la scissone di Pasolini tra "trasumanar" e "organizzar", cioè tra ideologia e realtà, scissione non sanabile se non attraverso la via del compromesso che Pasolini è costretto ad accettare.

Il secondo capitolo è dedicato all'analisi della Carità nell'opera di Pasolini, con particolare riferimento alla Carità come tema direttamente collegato alla citazione paolina di Pasolini. Infatti, anche se inizialmente, a partire dall'esperienza di Assisi, Pasolini accosta la carità all'operato di San Francesco, di cui è testimonianza il *treatment* in versi *Bestemmia*, il cui

protagonista comunque appare, pur nel riferimento a San Francesco, un personaggio di "stampo" paolino, la riflessione di Pasolini sulla carità è in realtà guidata proprio da San Paolo.

Già nelle prime opere giovanili, come *Romans*, dove peraltro sono presenti numerosi riferimenti a San Paolo, Pasolini indaga la possibilità di porre la carità come virtù alla base della sua pedagogia, soprattutto durante la sua esperienza come insegnante presso la scuola di Versuta. Tale presenza della carità come base pedagogica di Pasolini viene rilavata anche da Zanzotto che non a caso fu uno dei collaboratori di Pasolini per la stesura del *San Paolo*, in particolare per le scene riguardanti l'infanzia del santo.

In seguito, attraverso la mediazione di Pascoli, la carità diviene il modo attraverso cui l'intellettuale deve approcciare il popolo, la virtù umana per eccellenza e, dalla frequentazione con Fortini, comincia a realizzarsi in Pasolini un tentativo di unione tra ideali cristiani e marxismo. Il referente della carità è dunque il popolo, verso il quale Pasolini nutre un amore spassionato e che rappresenta un tema ricorrente nelle sue opere nelle quali, come osserva Fortini, vi è un continuo "eterno ritorno del popolare"; ma il popolo, che dapprima si identifica con i contadini friulani, passa poi ad essere l'umanità derelitta delle borgate romane fino ad allagarsi, infine, a comprendere tutti gli abitanti dell'ecumene, soprattutto in riferimento ai Paesi del Terzo Mondo. È infatti in particolare dal viaggio in India fatto con Moravia e Morante, da cui scaturisce il testo *L'odore dell'India*, che Pasolini si imbatte nel concetto di carità "attiva", ovvero quella carità che produce azione, utilizzata soprattutto dai missionari cristiani come, ad esempio, Madre Teresa di Calcutta, che Pasolini visitò in India. L'operosità della carità attiva, pur presupponendo l'agire concreto, non si contrappone per Pasolini al misticismo o alla contemplazione, non crea opposizione, anzi, sembra apparire come la sola virtù in grado di conciliare le due tendenze opposte dell'"organizzar" e del "trasumanar".

Tale concetto viene appreso da Pasolini anche attraverso la rilettura di una serie di intellettuali, che annovera sotto la dicitura di "scrittori cattolici francesi", che lesse da giovane durante gli anni della reclusione forzata in Friuli in quanto profugo di guerra. Tra questi autori sono annoverati sono soprattutto Pascal, Danielou, Maritain, che scrisse un libro proprio su San Paolo dove pone la carità come base per una nuova pedagogia; Claudel, che analizza la carità come legge universale dei rapporti umani; Charles de Foucauld, di cui Pasolini legge l'opera *Scritti Spirituali* e della cui attività missionaria in Africa rimane fortemente colpito, tanto da pensare di fare un film sull'opera del santo che confluisce poi nel *San Paolo.*

In tutti questi autori la carità trova la sua massima espressione proprio nell'opera di San Paolo che, nella triade delle virtù teologali, diede la preminenza, su Fede e Speranza, proprio alla Carità, fondamento e origine delle prime due, che senza la Carità perderebbero di significato. A partire dunque dall'analisi delle tre virtù teologali, Pasolini comincia una critica nei confronti

della Chiesa, dimentica nel suo operare della carità. Tale critica trova espressione dapprima in alcune poesie di *Trasumanar e organizzar*, soprattutto nella figura di papa Pio XII, che Pasolini condanna pesantemente per il suo silenzio nei confronti dello sterminio degli ebrei occorso durante la Seconda Guerra Mondiale e che diviene dunque l'emblema della Chiesa dimentica, nelle sue azioni, della carità; poi in una serie di articoli raccolti in *Scritti Corsari*, tutti fortemente polemici nei confronti della Chiesa e che Pasolini pensava di inserire nel *San Paolo* soprattutto a partire dal 1974, momento in cui Pasolini rielaborò la sceneggiatura rendendo più spietato il biasimo nei confronti di Paolo e della Chiesa. Proprio nel 1974, infatti, Pasolini inserisce nella sceneggiatura la figura dell'apostolo Luca il quale, in quanto autore degli *Atti degli apostoli*, è colui che narra gli avvenimenti che portarono Paolo alla fondazione della Chiesa. Pasolini, però, decide di rendere Luca un inviato di Satana, rendendo così la fondazione della Chiesa non un evento divino bensì diabolico.

Infine, il terzo capitolo indaga il genere del *San Paolo*, ovvero, quello della sceneggiatura.

È Pasolini stesso a dotare infatti la sceneggiatura di autonomia, rilevandone le caratteristiche di genere ibrido, intermedio tra il testo scritto e il cinema e *in fieri*, in quanto allusivo di un'opera cinematografica da farsi e che pretende quindi la collaborazione del lettore che deve sempre ricreare un apparato iconografico a sostegno del testo.

Inoltre, per trasporre nel *medium* cinematografico il tempo mitico dell'Eterno Ritorno, cioè per rendere complessa la temporalità del cinema altrimenti legata solo ad una rappresentazione naturalistica, Pasolini utilizza alcune tecniche che sovvertono la normale processione temporale e che sono state indagate nella parte conclusiva della tesi. La prima di tale tecniche è l'uso del montaggio, a cui Pasolini dedica numerosi saggi, che permette, anche attraverso l'analisi del tempo e dello spazio nel cinema di Pasolini fatta da Deleuze, di collegare il film di Buñuel *Simone del deserto* col *San Paolo*; entrambe queste opere sono state infatti messe in relazione proprio per la riflessione sul tempo che sta alla base di entrambe e che si riflette nella scelta conclusiva di voler fare interagire la New York degli anni Sessanta, emblema della modernità, con la vita di due santi del tempo passato. A partire dal fondamentale studio di Deleuze, dunque, lo spazio (soprattutto quello atemporale del deserto) e il tempo del cinema di Pasolini divengono complessi, stratificati, presupponendo una serie di connessioni che prescindono dalla semplice relazione di causa-effetto.

La creazione di un universo cinematografico nel quale i collegamenti di senso non avvengono solo per via "lineare" è possibile anche grazie all'utilizzo della tecnica dell'allegoria, soprattutto per com'essa è teorizzata da Benjamin; nel caso del *San Paolo*, nel concreto, la tensione allegorica è data dall'uso dell'analogia, che Pasolini decide di adoperare come meccanismo di

senso che sta alla base di tutta l'opera, creando una serie di somiglianze tra il tempo del passato e quello del presente.

Un'altra tecnica utilizzata da Pasolini è quella della rappresentazione figurale, mutuata dal concetto di "figura" di Auerbach che permette, ancora una volta, di far confluire fatti e avvenimenti del passato nel presente anche senza apparenti nessi logici.

Infine, per una fortuita "scoperta" derivata dalla consultazione di un vasto materiale di interviste rilasciate da Pasolini nel corso degli anni e contenute presso l'Archivio Pasolini della Biblioteca Renzo Renzi della Cineteca di Bologna, la parte finale della tesi è stata dedicata al confronto tra tre sceneggiature degli anni Settanta che sarebbero dovute diventare un film su San Paolo ma che rimasero, per vari avvenimenti avversi, nel loro stato di incompiutezza. Le sceneggiature alle quali si fa riferimento sono, oltre al *San Paolo* di Pasolini, *Verso Damasco* di Valerio Zurlini e *Vita di Paolo di Tarso* di Vittorio De Seta. In una intervista rilasciata nel 1973 è proprio Pasolini che parla del progetto dei due cineasti di fare un film su San Paolo, ammettendo di essersi sentito "toccato" da questa cosa, dal momento che, considerandoli amici, e avendo oramai dal lontano 1966 dichiarato pubblicamente di voler fare un film sulla vita del santo, si aspettava di venir almeno informato dai due registi della loro intenzione di fare un film su un suo stesso soggetto.

Attraverso dunque la metodologia della comparazione testuale (le sceneggiature di De Seta e Zurlini sono contenute nei fondi della Cineteca di Bologna), si sono stabilite una serie di tematiche comuni a tutte e tre le opere che sono state paragonate partendo dall'analisi di diverse scene e confrontandole tra loro. Alcune di queste tematiche ricorrenti sono l'interesse per il sacro e la religione in contrapposizione con la modernità e il consumismo; la caratterizzazione di San Paolo come un personaggio problematico, scisso e contraddittorio; la ricerca di un incontro tra il cristianesimo e la prospettiva rivoluzionaria comunista; la critica alla Chiesa Cattolica secolarizzata; l'approccio al soggetto religioso da un punto di vista "libero" e aconfessionale; l'assenza, sulla comune lezione di Tolstoj, fautore di un messianesimo laico, dell'elemento soprannaturale e miracolistico; il riferimento, infine, ai crimini perpetrati dal nazismo, ancora ben presenti nella società del Secondo dopo guerra.

Per concludere, si è deciso di fare il confronto con un'ultima opera, questa volta però compiuta, che, facendo parte della stessa ricezione paolina che accomuna gli intellettuali degli anni Sessanta e Settanta, appare come la concreta rappresentazione visuale delle altre tre opere, rimaste invece sceneggiature. Il film in questione è *E di Shaul e dei sicari sulle vie da Damasco* di Gianni Toti e riassume in sé tutta la problematicità di San Paolo già messa in luce nelle opere di Pasolini, Zurlini, De Seta.

Capitolo 1: San Paolo e L'"Eterno Ritorno" in Pasolini

Temporalità ciclica e lineare nell'opera di Pasolini

Il tempo circolare del Friuli

Anche se non sempre in maniera diretta o esplicita, la riflessione sul tempo e sulla storia occupa un ruolo di primaria importanza nell'opera di Pier Paolo Pasolini; osservando il mutare dei temi e degli interessi pasoliniani, infatti, dalle prime poesie friulane, agli scritti del periodo romano e sino alle ultime opere della maturità si può notare come la riflessione sul tempo e sulla storia si concretizzi in Pasolini in forme diverse pur mantenendo, alla base, il collegamento tra storia e visione mitica della realtà. Come osserva infatti Guido Santato, che ha dedicato svariati saggi al tema della storia in Pasolini, «dal giovanile mito poetico del Friuli contadino e cristiano al mito di un mondo popolare selvaggio che si forma nell'incontro con l'universo delle borgate romane, alla mitologia dei paesi del Terzo mondo che fanno la loro prima apparizione sulla scena della storia, fino alla visione di una Nuova Preistoria che segna la fine dell'antropologia classica, tutta l'esperienza artistica e intellettuale di Pasolini è percorsa da un ininterrotto conflitto tra mito e storia, tra passione e ideologia, tra passato e presente»[1].

In particolare, l'interesse di Pasolini per il divenire storico si inserisce all'interno della più ampia poetica del sacro e del mito come categorie di senso operanti nell'umano, poetica che Pasolini sviluppa soprattutto in senso antropologico, più che filosofico; questa attenzione alla storia e al tempo è stata ravvisata dalla critica già a partire dal nucleo delle prime poesie friulane: nelle poesie de *La Meglio gioventù* Pasolini comincia a interrogarsi sul fluire della vita nelle campagne di Casarsa e a dimostrare una predilezione per quell'«arcaico sentimento di vita comunitaria rurale»[2] che è caratterizzato dal susseguirsi di antiche feste e atavici riti che si

[1] G. Santato, *«L'abisso tra corpo e storia». Pasolini fra mito, storia e dopostoria*, in «Studi Pasoliniani» n. 1, 2007, pp. 15-26. Cfr. anche G. Santato, *Il futuro in Pasolini: un "non tempo"*, in «Studi Pasoliniani» n. 7, 2013 pp. 11-21.
[2] L. De Fiore, *Risposte pratiche, risposte sante. Pasolini il tempo e la politica*, Rotomail Italia, Milano, 2018, p. 32.

ripetono all'interno di un tempo ciclico, nel quale tutto torna, e che è simboleggiato dalla metafora del seme che muore e rinasce più volte presente nelle poesie della raccolta[3].

La circolarità insita nel tempo del Friuli è stata già attentamente analizzata, tra gli altri, da Luciano De Fiore, Guido Santato e Nicola De Cilia che nei loro studi hanno ampiamente sottolineato come per Pasolini tutto il mondo contadino di Casarsa sia portatore di ataviche tradizioni che si ripetono chiuse in un tempo immutabile.

Analizzando la poesia *Il nini muàrt* inserita nella prima raccolta poetica di Pasolini, *Poesie a Casarsa*, nella quale Pasolini inscena un quadro «in cui immaginarsi morto e al tempo stesso pronto a rinascere», De Cilia osserva come vi sia nel giovane Pasolini «un sentire estraneo a una concezione del movimento storico lineare: vi è piuttosto una percezione di eterno ritorno circolare. Pasolini sembra cogliere con questi versi la coscienza del reale che appartiene al mondo contadino»[4]. E Pasolini stesso, anni dopo, in uno scritto del 1975 confluito in *Lettere Luterane* così ricorda l'esperienza di Casarsa e la sua immutabilità, caratterizzata dagli stessi valori, dagli stessi modelli di comportamento, dalla stessa lingua, che di padre in figlio presenta gli stessi modelli lessicali e grammaticali da tempo immemore: «Mai nessuna rivoluzione interna a quella cultura, dunque. La tradizione era la vita stessa. Valori e modelli passavano immutabili dai padri ai figli. Eppure c'era una continua rigenerazione»[5]. Similmente, in una lettera del 1955 inviata alla madre Susanna, Pasolini, di fronte alle osservazioni di Susanna su come Casarsa sia cambiata, osserva come in realtà la natura più profonda del paesino friulano sia sempre la stessa, in maniera quasi angosciante: «Comunque in Casarsa quello che conta è la campagna intorno, con i suoi orizzonti e i suoi angoli segreti. E tutto questo non è cambiato, anzi è fin troppo dolcemente e disperatamente uguale»[6].

---

[3] Cfr. ad esempio la poesia *Tornat al paìs* contenuta in *La meglio gioventù*, nella quale Pasolini utilizza il sorridere degli anziani che si ripresenta uguale in quello dei loro figli come emblema del tempo circolare: «Il tempo non si muove: guarda il riso dei padri, come nei rami la pioggia, negli occhi dei fanciulli» in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie tomo* I, a cura e con uno scritto di Walter Siti; saggio introduttivo di Fernando Bandini; cronologia a cura di Nico Naldini, Meridiani Mondadori, Milano, 2003, p. 19. La spiegazione di tali versi viene inoltre data dallo stesso Pasolini nella riscrittura dell'opera che fa in età avanzata, e che viene ripubblicata col titolo La nuova gioventù; in tale riscrittura Pasolini aggiunge ai versi finali della poesia l'immagine del seme che muore per rinascere: «Il più grande dolore era la più grande consolazione: sapere cioè che "il tempo non si muove" e che "il riso dei padri sta, come pioggia nei rami, negli occhi dei loro bambini"; sapere che non finisce una forma del mondo, morire dentro quel mondo pieno di semi e di gemme» in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie tomo* II, cit., p. 421. Ma il componimento dove più segnatamente Pasolini teorizza la presenza di un tempo ciclico è la poesia Il glicine de La religione del mio tempo, una attenta analisi della quale è presente in A. Sacchetti, *Pasolini e il sacro IV. Paolo di Tarso, fondatore e santo: La sceneggiatura per un film non fatto* in «Il sangue della redenzione», luglio-dicembre 2006, pp. 145-210.

[4] N. De Cilia, *In principio era il verbo (e il verbo era presso la madre)* in *Pasolini e l'interrogazione del sacro* a cura di A. Felice e G. P. Gri, Marsilio Editore, Venezia, 2013, p. 230.

[5] P. P. Pasolini, *Lettere luterane* in ID, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, cronologia a cura di Nico Naldini, Meridiani Mondadori, Milano, 1999, p. 676.

[6] P. P. Pasolini, *Lettere* tomo II, con una cronologia della vita e delle opere a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino, 1986, p. 108.

Massimo Fusillo, in *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema* ha ricondotto questa dicotomia tra tempo ciclico e immutabile del Friuli e fluire della storia all'interno della più ampia opposizione tra universo del materno e del paterno, per cui il tempo delle poesie friulane «si può allineare sull'asse materno assieme al mito, al Friuli contadino, al sottoproletariato urbano, al Terzo Mondo, e in genere a tutta la sfera emotiva, viscerale, corporale, prerazionale e prelinguistica: mentre sull'asse paterno si possono allineare il presente neocapitalistico, l'illuminismo, la borghesia, la civiltà industriale»[7]; il mondo del Friuli, infatti, non interessa a Pasolini di per sé, ma in quanto emblema dei valori e della cultura tipici delle antiche civiltà, che fondavano il proprio vivere sul ciclo delle stagioni e sull'annuale rinnovamento. In definitiva, infatti, è ravvisabile in Pasolini un interesse antropologico per tutte le culture che afferiscono ad un sistema di valori fondato sui cicli della natura e sul loro periodico rinnovarsi, in contrapposizione a quello che comincia a delinearsi come il tempo dell'era presente, dominato dalla concezione neocapitalistica del progresso. «Pasolini – osserva Sobrero – non ha mai amato veramente il mondo contadino. Ha amato qualcosa di diverso, "i millenni di vita contadina", qualcosa che all'inizio abbiamo detto "metastoria" o storia degli innocenti»[8], provando una vera, acuta nostalgia per quel mondo dominato da una storia eterna, senza fine.

A partire dunque proprio da *Poesie a Casarsa*, cioè dalla prima fase della poesia pasoliniana in dialetto friulano, Pasolini comincia una riflessione sul tempo in termini psicologico-esistenziali, unendo una dimensione interiore del tempo a una ciclicità insita nella natura del mondo contadino che rende l'universo friulano, per il giovane Pasolini, quasi panteistico: «in questa fase – osserva Andrea Zanzotto – l'io-corpo, il paese, il tempo circolare della campagna, costituiscono un mondo nel quale ognuno, ben più che compagno (quale forse potrà essere domani) è "fratello", couterino di ogni altra persona, anche lungo le ramificazioni delle parentele reali (comprese quelle linguistiche), e nell'omogeneità relativa delle esperienze»[9]. I ritmi temporali di questo primigenio mondo «adelfico e adolescenziale», osserva sempre Zanzotto nel suo saggio dedicato al Pasolini poeta, anche se vengono in parte superati nella poesia successiva, rimangono comunque un motore di senso sempre attivo in Pasolini il quale, infatti, «non uscì mai del tutto dalla nostalgia di questo "sfero" in cui da ogni ferita e da ogni peccato si diffonde tuttavia un riverbero celestiale»[10].

Un interessante saggio dedicato al tema del tempo, intitolato *Le forme del tempo nella poesia di Pasolini*, è stato scritto da Marco Antonio Bazzocchi; in questo saggio, in particolare,

---

[7] M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma, 2015, p. 13.
[8] A. M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, CISU; Roma, 2015, p. 189.
[9] A. Zanzotto*, Pasolini poeta* in ID., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, p. 155.
[10] Ibidem.

Bazzocchi analizza lo sviluppo della concezione del tempo nella produzione poetica pasoliniana dalle prime raccolte sino a quelle della tarda maturità. Analizzando come il tempo del Friuli sia sostanzialmente «statico e legato alla contemplazione di sé e della propria morte»[11], inserito cioè in quel sentimento di «rimpianto narcisistico» delineato nella famosa recensione di Contini a *Poesie a Casarsa*, Bazzocchi mette in luce come in seguito, a partire da *Le Ceneri di Gramsci*, si affacci «un nuovo trattamento del tempo»[12]. Il tempo del Friuli, infatti, in cui ogni cosa rimane statica e immutabile perché inserita in una continua ciclicità, «viene messo in rapporto con il movimento della periferia romana, luogo di inafferrabile trasformazione di corpi e di spazi»[13].

Ma nonostante le tecniche rappresentative nelle varie raccolte poetiche varino e si complichino nella forma, il tempo circolare dell'esperienza friulana permane sottotraccia lungo tutta l'opera pasoliniana: in stretto contatto con la riflessione sul tempo vi è infatti in Pasolini la riflessione sul sacro, la tendenza a vedere tutta la natura come manifestazione del divino e quindi una sacralità anche del tempo, inteso come categoria attraverso la quale l'uomo dà senso alla propria esistenza. Proprio questo connubio tra tempo e mito (inteso come spazio del sacro) è la chiave di lettura del mito dell'Eterno Ritorno che trova espressione a partire da alcune opere degli anni Settanta e che dimostra come l'approccio di Pasolini al tempo sia motivato da un interesse di tipo antropologico più che filosofico; è infatti proprio interessandosi all'antropologia che Pasolini sviluppa alcune tematiche sul tempo soprattutto in relazione alla concezione circolare del tempo. Tra gli studiosi che più influenzarono Pasolini verso una concezione antropologica del tempo vi sono, in particolare, lo storico delle religioni rumeno Mircea Eliade e l'italiano Ernesto De Martino dei quali Pasolini legge e conosce le opere e le teorie[14].

---

[11] M. A. Bazzocchi, *Le forme del tempo nella poesia di Pasolini* in *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco* a cura di E. Graziosi, CLUEB, Bologna, 2008, p. 183.
[12] Ibidem.
[13] Ibidem.
[14] Per uno studio che indaga i rapporti tra Pasolini, Eliade e De Martino e in generale di Pasolini e l'antropologia si veda A. M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, CISU; Roma, 2015; A. Barbato, *L'alternativa fantasma, Pasolini e Leiris: percorsi antropologici*, Webster, Padova, 2010; G. Tinelli, *Pasolini e De Martino*, online www.Pasolini.net/TesiTinelli03.htm; C. Verbaro, *Il paesaggio umano. Procedimenti etnografici e demologici nell'opera di Pasolini*, in *Letteratura e antropologia. Generi, forme e immaginari*, Atti del XXI convegno Internazionale della Mod, 13-15 giugno 2019, a cura di A. Carli, S. Cavalli, D. Savio, Pisa, ETS, 2021, pp. 83-98; S. De Laude, Pasolini, *Teorema e Ernesto de Martino*, in *Letteratura e antropologia. Generi, forme e immaginari*, a cura di A. Carli, S. Cavalli, D. Savio, Pisa, Edizioni ETS, 2021, pp. 241-250. In particolare, per il rapporto tra Pasolini e De Martino si veda anche P. Desogus, *L'infelice antitesi. Pasolini e de Martino nei primi anni Cinquanta*, in P. Desogus, R. Gasperina Geroni, G.L. Picconi (a cura di), *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, Roma, Carocci, 2022, pp. 96-109; P. Desogus, *Pasolini ed Ernesto de Martino* in "*Nuovi Argomenti" 1953-1980. Critica, letteratura e società*. Atti del Convegno di Studi – Pisa 26-28 ottobre 2022, Città di Castello, I libri di Emil, 2024, pp. 219-232.

Uno studio fondamentale che analizza l'interesse antropologico di Pasolini rimane quello di Conti Calabrese *Pasolini e il sacro*, dove viene messo in luce il connubio che si istituisce in Pasolini tra tempo e sacralità sin dalla prima esperienza friulana: «Il tempo aurorale, mitico, quello della lingua materna e arcaica del Friuli contadino, è il tempo in cui al Pasolini bambino e adolescente si rivela per la prima volta il sacro. Egli non sa come definire dal principio quel "parlare" silenzioso e iniziale che si rivolge a lui nella quiete della campagna friulana per corrispondervi con le parole della poesia. Solo più tardi, dopo le letture di Eliade, che gli dischiuderanno l'immensità del mondo arcaico-contadino, della matrice cosmogonica della sua "religione", saprà dargli un nome: ierofania». Ed è Pasolini stesso che nella celebre intervista con Jean Duflot parla del termine "ierofania", pensando di averlo inventato per primo (salvo poi ritrovarlo in Eliade), per descrivere la sua tendenza a vedere tutta la natura – e quindi anche il tempo – come sacra: «È proprio strano, vede, ero convinto di avere inventato io l'aggettivo, e invece mi sono imbattuto in questa terminologia in un'opera di Mircea Eliade, che tratta della storia dei miti. […] Egli dice esattamente la stessa cosa: che la caratteristica delle civiltà contadine, e quindi delle civiltà sacre, è di non trovare la natura "naturale". Mi pare, sotto questo aspetto, di non aver fatto altro che riscoprire una cosa già conosciuta»[15].

Il tempo lineare del marxismo e di san Paolo

Al tempo del Friuli si oppone infatti molto presto il tempo del divenire, soprattutto durante gli anni di formazione a Bologna, nei quali Pasolini comincia a venire a contatto con le teorie storiciste e progressiste del tempo tipiche, ad esempio, del marxismo, trovandosi costretto a fare un compromesso tra l'idilliaco tempo friulano materno e una concezione lineare del tempo nella quale la storia viene intesa come progresso.

Questa trasformazione è stata accuratamente delineata da Luciano De Fiore in *Risposte pratiche, risposte sante. Pasolini, il tempo e la politica*:

> Nei primi anni friulani delle vacanze anteguerra, si era trovato immerso in una temporalità che – per così dire – non conosceva divenire. Più tardi, da marxista, per quanto con tutti i limiti noti di letture e approfondimenti, inizia a interpretare il tempo alla luce delle categorie gramsciane. Se in una logica storicistica il presente sarebbe sempre gravido del futuro, in continuità con il passato che lo ha generato, a Casarsa aveva conosciuto la «nostalgia del tempo presente», un sentimento che si confonde quasi con il «timore del futuro». Iniziava così ad avvertire la difficoltà di pensare la storia sul binario di una linea-tempo unica e orientata teleologicamente; intendendo, d'altra parte, che

[15] P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro* in ID, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1480.

> il tempo materno friulano apparteneva al mito, che non si dava alcuna origine alla quale regredire.[16]

L'interesse per il mondo contadino, detentore di un sistema di valori nel quale la concezione ciclica del tempo si salda con la tradizione religiosa, è in parallelo con le tematiche sulla religione cristiana presenti nelle poesie pasoliniane; già nel primo Pasolini, infatti, il tema del tempo si intreccia con quello della religione intesa come valore insito nelle culture contadine, saldatura che diventerà fondante, come vedremo, proprio con la riflessione pasoliniana su san Paolo.

Sonia Gentili in *Novecento scritturale* ha ben osservato come già nelle prime poesie friulane «Lo sbocco del tempo storico in tempo religioso, centrale sin dalla primissima produzione di Pasolini, costituisce la chiave di volta stilistica e ideologica della *Meglio gioventù* (1954), sua prima raccolta di poesie». Ma questo connubio tra tempo e religione caratterizza anche altre opere successive di Pasolini, con un *focus* particolare, da parte di Gentili, proprio sulla sceneggiatura del *san Paolo* e su *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*: «L'inclusione nel tempo storico del tempo escatologico immobilizza la storia nell'attualità figurale del passato; questo motivo, portato a estrema realizzazione nella già citata sceneggiatura dedicata alla figura di san Paolo, è affermato nell'*Usignolo della Chiesa cattolica*, raccolta poetica dal nucleo apertamente paolino (la sezione VI è intitolata Paolo e Baruch) aperta da una prosa che ne costituisce l'*introibo* e la chiave dottrinale»[17].

L'analisi di Gentili continua prendendo in esame anche altre opere pasoliniane, tra cui la raccolta poetica *Le ceneri di Gramsci*, opera fondamentale nella quale all'originale tempo liturgico e ricorsivo si affianca per la prima volta il tempo lineare del progresso. In questa raccolta, infatti, la concezione del tempo mitico-circolare si scontra con la concezione marxista della storia in particolare a partire dalla poesia *La scoperta di Marx* nella quale, secondo Gentili, si esprime chiaramente «l'inesauribile tensione tra tempo religioso e tempo marxiano, invocata dal Pasolini esegeta di sé stesso per spiegare la coincidenza tra messianesimo cristiano e prospettiva rivoluzionaria comunista»[18].

Anche Marco Antonio Bazzocchi, nel saggio *Pasolini: figure del destino*, analizza come in Pasolini vi sia la presenza sia di un ripiegamento continuo sulla propria storia nella forma di un tempo chiuso – tendenza che ben si esplicita nel mito di Narciso presente soprattutto nel primo Pasolini – sia un'accettazione di un tempo progressivo. Questa duplice tensione è presente

---

[16] L. De Fiore, *Risposte pratiche, risposte sante. Pasolini, il tempo e la politica*, cit., p. 8. Proprio a partire da questa connessione tra tempo friulano e universo materno, De fiore istituisce una serie di metafore di derivazione freudiana per descrivere il tempo circolare della campagna.

[17] S. Gentili, *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Carrocci, Roma, 2016, p. 32.

[18] Ibidem p. 33.

secondo Bazzocchi soprattutto ne *Le Ceneri*, opera in cui «la tensione regressiva – narcisistica – verso il passato si scontr*a* col movimento opposto e altrettanto forte che spinge nella Storia, nel futuro»[19].

Luciano De Fiore, riconducendo proprio a *Le Ceneri di Gramsci* la scoperta di Pasolini del tempo marxista e la sua conseguente crisi mette in luce come la mediazione culturale di Pasolini verso il comunismo sia favorita anche da una lettura del cristianesimo proiettato sullo sfondo dell'universo morale contadino con i suoi mitologemi[20], come afferma anche Pasolini stesso in un saggio inserito in *Scritti Corsari*: in tale saggio, Pasolini osserva come inizialmente la religione cristiana e Cristo si assimilarono nelle campagne ai vecchi modelli mitici dei precedenti dèi agricoli, afferenti ancora all'universo del tempo ciclico, senza dare importanza alla vera novità che il cristianesimo aveva apportato rispetto alle religioni precedenti: l'accettazione della storia e dell'unilinearità del tempo[21].

Si configura quindi apertamente in Pasolini una chiara opposizione tra il tempo ciclico del mito e delle religioni arcaiche – soprattutto contadine – e il tempo lineare e del progresso creato dal Cristianesimo e tipico, come vedremo, di una concezione marxista della storia[22].

---

[19] M. A. Bazzocchi, *Pasolini: figure del destino* in «Studi Pasoliniani», 4, 2010, pp. 37-45, Fabrizio Serra Editore, Roma, p. 38. Nell'analisi di Bazzocchi viene sottolineata con forza la duplice visione della storia presente in Pasolini, soprattutto per mettere in luce come in Pasolini vi sia sempre una «precisa volontà di essere nella storia, di non sottrarsi al tempo», al contrario di come accade invece in Pavese, per questo motivo odiato da Pasolini e additato come esempio di decadentismo sterile. Tuttavia, questa volontà convive a più riprese anche con la ripresa di una concezione circolare della storia, che ritorna ad esempio in alcune poesie di *Poesia in forma di rosa*, raccolta edita sette anni dopo *Le Ceneri*. Bazzocchi analizza a riguardo la poesia *Poema per un verso di Shakespeare* nella quale Pasolini trasfigura alcune fasi della sua vita attraverso la descrizione di una lotta surreale tra lui e un gigantesco uccello prima maschio poi femmina osservando come queste fasi siano chiuse per sempre in un passato irraggiungibile. Cfr. M. A. Bazzocchi, *Pasolini: figure del destino*, cit., p. 39: «L'animale volante del poema – osserva Bazzocchi – è la personificazione di un tempo chiuso che va riaperto attraverso un atto rituale e sacrificale. L'usignolo degli anni Quaranta si è sdoppiato in un mostruoso animale e nella sua vittima».

[20] Cfr. L. De Fiore, *Risposte pratiche, risposte sante*, cit., p. 38.

[21] Cfr. P. P. Pasolini, *Scritti Corsari* in ID, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 360. È Pasolini stesso a sottolineare la novità del Cristianesimo come il movimento promotore di una nuova sensibilità storica: «Insomma, ciò che il cristianesimo ha di originale è Cristo. Il quale non opera in un tempo mitico o liturgico, ma in un tempo storico». La caratterizzazione di Cristo come colui che accettò davvero il tempo lineare torna anche nel saggio di Gian Luca Picconi *Genealogia di un mattino grigio. Appunti su continuità e discontinuità storica in Pasolini*, in *Pasolini, Foucault e il "politico"*, a cura di A. Felice, R. Kirchmayr, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 57-69. In tale saggio Picconi si interroga sul concetto di "metastoria" in Pasolini. In particolare, la prima accezione di metastoria è presente in una lettera spedita a Carlo Betocchi nel 1954 nella quale ricorre anche il riferimento alla storia lineare accettata da Cristo: "Non c'è niente in cui creda di più che in quello che Lei scrive nella sua lettera: la libertà dell'io in direzione basso-alto, ch'è una direzione metastorica [...]. Operata questa identificazione cultura-storia, è chiaro che è su questo piano che vivono i nostri simili – il prossimo – e che è su questo piano che noi dobbiamo esternare e far concreto l'amore: proprio l'amore metastorico di Cristo. Badi che Cristo, facendosi uomo, ha accettato la storia: non la storia archeologica, ma la storia che si evolve e perciò vive: Cristo non sarebbe universale se non fosse diverso per ogni diversa fase storica".

[22] Come vedremo più avanti, sono numerose le vicinanze tra tempo lineare del Cristianesimo e tempo marxista; in entrambe le concezioni, infatti, la storia è vista come teleologica, orientata a un fine ultimo, la salvezza dell'umanità dal punto di vista soteriologico nel cristianesimo, la vittoria del proletariato come finale età dell'oro nel marxismo.

La novità del Cristianesimo come religione che fonda la Storia viene sottolineata da De Martino, antropologo che in svariati modi influenza Pasolini[23], nel saggio *Mito e Religione* inserito nella raccolta di Franco Fortini *Profezie e realtà del nostro secolo*, libro ampiamente letto e sottolineato da Pasolini e che funge da fonte primaria, come osserva Sobrero, per numerosi concetti e teorie antropologiche che Pasolini riutilizzerà nelle sue opere[24].

Studiando il simbolo cristiano in *Mito e religione*, De Martino osserva come esso «non è riducibile a un mito delle origini, ma segna la presa di coscienza della storicità della condizione umana e la instaurazione di un piano escatologico del tempo irreversibile, in opposizione all'eterno ritorno delle religioni del mondo antico o primitive»[25] facendo sì che il cristianesimo, a differenza delle altre religioni dell'ecumene, inserisca la coscienza del tempo e della storia nel cuore stesso del suo simbolo mitico-rituale, attraverso i temi della "storia santa", del sacrificio dell'Uomo-Dio come evento storico al centro del divenire e di un processo escatologico. Tra i personaggi che più diedero rilevanza a questa nuova consapevolezza storica ci fu san Paolo che numerose volte nei suoi scritti richiama alla brevità del tempo e all'avvento del giudizio finale. De Martino cita a proposito il famoso passo tratto dalla *Prima Lettera ai Corinzi*: «Il tempo stringe. Non resta altro che coloro i quali hanno moglie siano come se non l'avessero; e coloro che piangono, come se non piangessero; e coloro che gioiscono, come se non gioissero; e coloro che comprano come se non possedessero; e coloro che fruiscono di questo mondo come se non ne fruissero: è sorpassata infatti l'immagine di questo mondo»[26].

Proprio a cominciare da questa considerazione del famoso antropologo italiano, attentamente letto da Pasolini (che, come detto, parte da interessi soprattutto antropologici nella sua analisi del tempo e della natura), per la quale fu proprio il Cristianesimo – nella figura di san Paolo – a cambiare la percezione dell'uomo sul fluire storico, avviene un avvicinamento tra il pensiero paolino e quello di alcuni autori di sinistra.

---

[23] Per una panoramica sui rapporti tra Pasolini e De Martino, a partire dal progetto Einaudi per i canti popolari, a cui avrebbero dovuto partecipare assieme De Martino e Pasolini, poi però naufragato, si veda l'articolo già citato di Paolo Desogus *L'infelice antitesi. De Martino e Pasolini nei primi anni Cinquanta*. Uno studio più approfondito che contiene anche l'analisi del riavvicinamento tra le posizioni dei due autori verso la fine degli anni Sessanta e in particolare in riferimento al libro *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* di Ernesto De Martino è contenuto inoltre nel recente libro di Paolo Desogus *In difesa dell'umano. Pasolini tra passione e ideologia,* La nave di Teseo, Milano, 2025.

[24] Cfr. A. M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere*, cit., p. 77: «Pasolini segue con continuità il lavoro di De Martino: ne legge e cita le monografie teoriche e le ricerche sul campo degli anni Cinquanta, i saggi apparsi su *Nuovi Argomenti* e su *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*. Legge Frazer, il *Ramo d'oro*. […] Di Mircea Eliade legge il *Trattato di Storia delle Religioni*, "uno stupendo libro" e *Il mito dell'eterno ritorno*, e recensisce (non positivamente) *Mito e realtà* (1974). […] Legge e, a giudicare dalle sottolineature, fa tesoro dell'antologia *Profezia e realtà del nostro secolo* (1965), dove Franco Fortini aveva riunito i principali esponenti del dibattito sociale e culturale di quegli anni».

[25] F. Fortini, *Profezie e realtà del nostro secolo*, Dedalo Litostampa, Bari, 1965, p. 533.

[26] Ibidem pp. 539-40.

Il paolinismo come momento politico della rivoluzione cristiana ripreso all'interno del pensiero marxiano del Ventesimo secolo è stato studiato da Sonia Gentili nel saggio *La Legge di san Paolo e la storia del Novecento in Pasolini*, osservando come proprio tale interpretazione in chiave politica di san Paolo trovi attualizzazione nell'interpretazione pasoliniana di san Paolo. Sono numerosi, infatti, gli autori che nel corso dell'Ottocento e del Novecento si interrogano sull'importanza dell'elemento paolino all'interno della rivoluzione del Cristianesimo e del "nuovo modo" di vedere la Storia che tale rivoluzione comportò.

Come osserva Gentili, già gli esponenti dell'ideologia marxista, con le opere dei quali Pasolini entrò a contatto negli anni bolognesi, si confrontarono con il retaggio paolino[27]; in particolare, proprio Gramsci, nei *Quaderni del carcere*[28], pone spesso in parallelo le fasi del pensiero marxista con quelle della rivoluzione cristiana osservando tra l'altro il ruolo politico e organizzativo che ebbe san Paolo nell'istituire la Chiesa Cattolica: «Storicamente, sarebbe assurdo un parallelo tra Cristo e San Paolo: Cristo-Weltanschaung, San Paolo organizzazione, azione, espansione della Weltanschauung: essi sono ambedue necessarii nella stessa misura e

---

[27] Cfr. S. Gentili, *La Legge di san Paolo e le storia del Novecento in Pasolini* in «Lettere Italiane», vol. 60, n. 4, 2008, pp. 543-568, Casa Editrice Leo S. Olschki, p. 545: «La presenza dell'elemento paolino nel lessico e nell'ideologia marxista, degna di uno studio monografico, balza agli occhi in forma di citazione diretta: la massima di II Th 3,10: "si quis non vult operari nec manducet", la regola che Paolo dà ai Tessalonicesi, è citata come anonimo "principio" su cui si fonda la società socialista nell'articolo 12 della costituzione sovietica, sin dal testo del 1918: "Il lavoro è nell'URSS dovere e onore per ogni cittadino atto al lavoro, secondo il principio "Chi non lavora non mangia"" (Luciano Canfora me ne segnala la ripresa gramsciana nell'editoriale *La libertà* apparso senza firma il 14 giugno 1919, oggi edito in A. Gramsci, *Scritti di economia politica*, a cura di F. Consiglio e F. Frosini, pp. 24-25). Al di là della trama citazionistica, andrebbe approfondita la contiguità tra punti paolini di filosofia della storia e temi marxiani (escatologia messianica / realizzazione del comunismo; profetismo / previsione storico-economica marxiana), affrontata dai grandi teorici del materialismo storico, ad esempio A. Labriola, *In memoria del Manifesto dei comunisti*: "La previsione storica, che sta in fondo alla dottrina del Manifesto [...] non implicava, come non implica tuttora, né una data cronologica né la dipintura anticipata di una configurazione sociale, come fu ed è proprio delle antiche e nuove apocalissi. L'eroico Fra Dolcino non era sorto di nuovo a levar per le terre il grido di battaglia". Labriola approfondisce il parallelismo contrastivo tra dolciniani e comunisti, ed il più generale nesso tra la genesi del socialismo e i movimenti apocalittici torna nell'inedito *Corso di filosofia della storia 1899-1990*)». Cfr. anche, inoltre, il parallelo che istituisce Paolo Desogus tra una nota del settimo *Quaderno* di Gramsci e una poesia di Pasolini, contenuta nell'importante raccolta poetica *Trasumanar e organizzar*, nella quale, come vedremo, vi sono presenti numerose citazioni a San Paolo e alla storia lineare e circolare: «Ancora una volta è però ai *Quaderni del carcere* che occorre guardare per cogliere il dato più essenziale che ora torna nei versi di *Trasumanar e organizzar*. All'interno del componimento eponimo emerge in particolare un significativo riferimento a san Paolo: "La contemporaneità temporale del trasumanar non è l'organizzar?" Con uno schema argomentativo simile, alla nota 33 del Quaderno 7, Gramsci propone un parallelismo tra il cristianesimo e il movimento operaio internazionale. Si concentra in particolare sui loro principali artefici, Cristo e san Paolo da una parte, e Marx e Lenin dall'altra. Queste due coppie esprimono in entrambi i casi "due fasi", quelle di "scienza e azione", interconnesse però come parti necessarie della stessa processualità che ha permesso il compimento storico della loro opera. Secondo questa lettura, "scienza" e "azione" esprimono due fasi "omogenee ed eterogenee nello stesso tempo"». in P. Desogus, *In difesa dell'umano. Pasolini tra passione e ideologia*, cit., p. 270.

[28] Le fasi del pensiero marxista, e il rapporto tra i suoi teorici e la realizzazione della società socialista è costantemente espresso attraverso il parallelo con la rivoluzione cristiana, cfr. A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, vol. II, quad. VII, p. 882: «Fare un parallelo tra Marx e Dici per giungere a una gerarchia è stolto e ozioso: esprimono due fasi: scienza-azione, che sono omogenee ed eterogenee nello stesso tempo. Così)». Sulla ricezione della figura e dell'opera paolina nel secolo XX si veda il recente *San Paolo e la filosofia del Novecento*, a cura di C. Scilironi, Padova, CLEUP, 2008.

però sono della stessa statura storica. Il Cristianesimo potrebbe chiamarsi, storicamente, cristianesimo-paolinismo e sarebbe l'espressione più esatta (solo la credenza nella divinità di Cristo ha impedito un caso di questo genere, ma questa credenza è anch'essa solo un elemento storico, e non teorico»[29]. L'influenza di Gramsci in Pasolini è già stata ampiamente indagata dalla critica[30] e d'altronde è Pasolini stesso che si riferisce all'intellettuale sardo nella poesia omonima de *Le Ceneri di Gramsci* come all'«umile fratello»[31] in grado di delineare «l'ideale che illumina»[32]. Gli anni della scoperta di Gramsci, che coincidono per Pasolini con il periodo di militanza nel Partito Comunista[33], all'incirca verso il 1947, sono fondamentali per porre le basi di quell'interesse verso il popolo che poi troverà declinazione in Pasolini anche in senso antropologico. È Pasolini stesso, infatti, che collega lo studio di Gramsci con la presa di coscienza dell'importanza del mondo contadino come fulcro della rivoluzione, in forte opposizione con le logiche borghesi; afferma infatti Pasolini nell'intervista con Duflot del 1969: «In quegli anni '48-49, scoprivo Gramsci. Il quale mi offriva la possibilità di fare un bilancio della mia situazione personale. Attraverso Gramsci, la posizione dell'intellettuale – piccolo-borghese di origine o di adozione – la situavo ormai tra il partito e le masse, vero e proprio perno di mediazione tra le classi, e soprattutto verificavo sul piano teorico l'importanza del mondo contadino nella prospettiva rivoluzionaria. La risonanza dell'opera di Gramsci fu per me determinante»[34].

In particolare, in riferimento al tema della dialettica della storia e del tempo nell'ottica marxista, è importante la triangolazione che si viene a creare tra Pasolini, De Martino e Gramsci nel momento in cui Pasolini inizia a frequentare il Centro Etnologico Italiano, fondato da Ernesto De Martino che era alle prese, in quegli anni, come osserva Paolo Desogus, «con la lettura di Gramsci nel quadro dei suoi studi sul "folklore progressivo" e sulla poesia popolare»[35]. La riflessione su come il dato storico e culturale agisce nei confronti del divenire storico, che si articola in De Martino nella concettualizzazione del "folklore progressivo" e che interessa anche Pasolini nel momento in cui inizia ad occuparsi di un progetto sulla poesia dialettale, pone le basi per una più ampia osservazione sui rapporti tra marxismo – e quindi

[29] A. Gramsci, *Quaderni dal carcere* tomo II, cit., p. 882.
[30] Una panoramica dei rapporti tra Pasolini e Gramsci è ravvisabile nel recente volume *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura e ideologia* a cura di P. Desogus, Marsilio, 2022.
[31] P. P. Pasolini*, Le ceneri di Gramsci*, in ID., Tutte le poesie, tomo I, cit., p. 815.
[32] Ibidem p. 816.
[33] Cfr. P. Desogus, *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura e ideologia*, cit., p. 7: «Gli anni della scoperta di Gramsci coincidono d'altra parte con il periodo di militanza nel Partito comunista, iniziata probabilmente nel 1947 (anche se qualche indizio porta a retrodatarla alla fine del 1946), e con tutta una serie di eventi biografici e letterari in qualche modo intrecciati all'attività politica».
[34] P. P. Pasolini*, Il sogno del centauro*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1415.
[35] P. Desogus, *Il Gramsci di Pasolini*, cit., p. 17. Per il rapporto tra Pasolini e De Martino negli anni della comune frequentazione del Centro Etnologico Italiano si veda anche il già citato saggio di Paolo Desogus *L'infelice antitesi. De Martino e Pasolini nei primi anni Cinquanta.*

lezione gramsciana – e storia. Come già osservato, Pasolini è un intellettuale che non rifiuta mai la storicità[36], purtuttavia, mantiene, parallelamente all'idea di storia come progresso in senso marxista, anche l'idea di una storia ricorsiva. A tal proposito, alcune avvisaglie di questa tendenza di Pasolini a posizionarsi all'infuori del divenire storico sono ravvisabili già nel componimento *Scoperta di Marx*, poemetto composto nel 1949 e raccolto ne *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* nel quale Pasolini mette in luce il suo essere all'infuori del suo tempo storico: «Fuori dal tempo è nato / il figlio, e dentro muore»[37] e che anticipa di alcuni anni i temi che saranno poi presenti nelle *Ceneri*, come osserva Desogus: «Non di rado si osserva in Pasolini il rifiuto della storicità, del di venire che si realizza in tappe, che crea segmentazioni, definisce un prima e un dopo e dunque genera superamenti. La poesia di Pasolini cerca il tempo sospeso dell'accadere: "Solo l'amare, solo il conoscere / conta, non l'aver amato, / non l'aver conosciuto"»[38]. Ma è proprio nella raccolta *Ceneri di Gramsci* che la riflessione sul tempo del marxismo giunge al suo culmine, come osserva sempre Desogus: «Il testo rappresenta uno dei momenti più significativi della riflessione pasoliniana sul marxismo, inteso […] nel suo ritornare nella storia, ovvero nello sforzo di riarticolare pensiero e prassi»[39] intendendo con prassi "filosofia della *praxis*", ovvero il mezzo attraverso cui il marxismo può secondo Gramsci «realmente innestarsi nella storia»[40].

Proprio il concetto gramsciano di "filosofia della praxis", inteso come pensiero che «non tende a risolvere pacificamente le contraddizioni nella storia e nella società, anzi è la stessa teoria di tali contraddizioni»[41] può essere messo in relazione con la logica non sempre dialettica presente in alcuni passi dell'opera di Pasolini. Più volte, infatti, come vedremo, ad un andamento progressivo di momenti opposti che vengono superati da una sintesi risolutoria, Pasolini oppone la coesistenza di due momenti tra loro inconciliabili e tale visione della realtà

---

[36] Ibidem p. 14: «Non di rado si osserva in Pasolini il rifiuto della storicità. […] Questo rifiuto della puntualità della storia, per quanto divenuto sempre più insistente nella maturità, non ha corrisposto mai nella sua vicenda di scrittore e cineasta a un volontario distacco dal suo tempo. In nessun frangente, dalla fine degli anni Quaranta in poi, Pasolini si è fatto da parte o ha ripiegato nel privato».

[37] P. P. Pasolini, *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* in ID., *Tutte le poesie*, tomo I, cit., p. 499.

[38] P. Desogus, *Il Gramsci di Pasolini*, cit., p. 14.

[39] Ibidem p. 18.

[40] Ibidem p. 19. La critica letteraria propria della "filosofia della prassi" presente in Gramsci auspica infatti la fusione che deve avvenire tra la lotta per una nuova cultura, ovvero un nuovo umanesimo, e la critica estetica puramente artistica e supera con questa teorizzazione il tema demartiniano del "folklore progressivo". Cfr. il saggio di P. Desogus, *L'infelice antitesi*, cit., p. 108.

[41] Ibidem p. 19. Per la spiegazione del concetto di "filosofia della p*raxis*" cfr. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., pp. 1319-20: «Per la filosofia della praxis le superstrutture sono una realtà […] oggettiva e operante; essa afferma esplicitamente che gli uomini prendono conoscenza della loro posizione sociale e quindi dei loro compiti sul terreno delle ideologie […]; la stessa filosofia della praxis è una superstruttura […]. C'è però una differenza fondamentale tra la filosofia della praxis e le altre filosofie: le altre ideologie sono creazioni inorganiche perché contraddittorie, perché dirette a conciliare interessi opposti e contraddittori […]. La filosofia della praxis invece non tende a risolvere pacificamente le contraddizioni esistenti nella storia e nella società, anzi è la stessa teoria di tali contraddizioni».

può essere applicata ad una visione del tempo e della storia ricorsiva e chiusa in un circolo di eterno ritorno.

Applicare il tema del tempo della storia alla nascita del cristianesimo è ciò che permette poi di creare un nesso con la figura di san Paolo – collegamento presente non solo in Gramsci, che, come visto, crea spesso un parallelo tra la storia del comunismo e la storia del cristianesimo, ma anche in Pasolini. In particolare, il tema della scoperta del tempo marxiano (lineare, orientato cioè verso la prospettiva di un futuro nuovo che rompe la ciclicità del ritorno) in connessione con la figura di san Paolo viene studiato da Gentili a partire dalla citata raccolta *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* che oltre ad avere un'intera sezione dedicata a san Paolo si conclude con la già citata poesia intitolata proprio *La scoperta di Marx* «testo che esprime – osserva Gentili – l'inesauribile tensione tra tempo religioso e tempo marxiano, tra messianesimo e storia»[42] in una lezione insegnata a Pasolini da Benjamin. È infatti soprattutto in Walter Benjamin che Pasolini, secondo lo studio di Gentili, può trovare un tentativo di inclusione del messianismo ebraico (di matrice paolina) nell'orizzonte del materialismo storico marxiano.

Questa tensione tra messianesimo cristiano e "prospettiva rivoluzionaria comunista" è tracciata tra l'altro anche da Pasolini stesso in occasione di una conferenza svoltasi a Brescia nel dicembre del 1964, da cui venne poi trascritto un saggio dal titolo *Marxismo e cristianesimo*. In occasione di tale dibattito Pasolini istituisce un collegamento tra la visione del tempo del cristiano, basata sull'idea di un aldilà portatore di senso per le azioni umane e quella del marxista comunista per il quale, similmente, il tempo è teso verso una prospettiva futura, dal momento che la storia intesa come lotta di classe prevede un momento «in cui la storia cessa e c'è quindi un momento di astoricità»[43]. È proprio in questo momento che per Pasolini avviene la vicinanza tra la concezione del tempo e della storia del cristiano e dell'uomo marxista il quale, dunque, si configura nel profondo come un «uomo religioso»[44] e tale avvicinamento mette in luce anche la tendenza di Pasolini ad analizzare il tempo anche come prodotto della religione.

In conclusione, dunque, partendo dall'idea di san Paolo come fondatore del tempo lineare in opposizione al tempo circolare delle antiche religioni, lo scopo di tale capitolo sarà quello di analizzare le ricorrenze nell'opera di Pasolini nelle quali san Paolo è messo in diretta correlazione con il tema del tempo. Non nascondendo infatti, come vedremo, la sua predilezione per il tempo mitico e liturgico (preferenza che può essere assumere connotati anche reazionari)

---

[42] S. Gentili, *La Legge di San Paolo e la storia del Novecento in Pasolini*, cit., p. 560.
[43] P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 803.
[44] Ibidem.

Pasolini da una parte critica san Paolo, dall'altro si rivolge a lui come referente primario della più ampia tematica dell'irruzione del sacro nel tempo umano. Nel san Paolo di Pasolini, infatti, convivono entrambe le dimensioni del tempo, quella lineare e quella circolare in una tensione aperta che impedisce una sintesi e lascia i due momenti, come spesso accade in Pasolini, irrisolti in una dialettica binaria.

Il tempo come dimensione fondativa del san Paolo di Pasolini

San Paolo nell'opera di Pasolini

San Paolo è una figura molto importante nell'opera di Pasolini e ricorrente in numerosi momenti della sua produzione letteraria. Su san Paolo Pasolini si interroga infatti sin dai primi testi giovanili[45]: ad esempio, il protagonista del racconto lungo *Romàns* datato 1948-49, nel

[45] Per una completa analisi delle accezioni e della presenza della figura di san Paolo nell'opera di Pasolini si veda il saggio di T. Subini, *La caduta impossibile: San Paolo secondo Pasolini* in *Il dilettoso monte: raccolta di saggi di filologia e tradizione classica* a cura di M. Gioseffi, LED, Milano, 2004, pp. 227-274 e l'articolo di Domenico Giorgio, *San Paolo in Pasolini* in *Amicorum Munera. Studi in onore di Antonio V. Nazzaro* a cura di G. Luongo, 2016, pp. 669-686.

quale si riflettono le esperienze pedagogiche pasoliniane della scuola di Versuta[46], è un prete di nome Paolo che combatte contro l'istinto omosessuale e che si scontra con il precetto che ritrova nelle lettere paoline del «restare nella carne»; similmente, come già osservato, alcune citazioni dalle lettere paoline compaiono nella raccolta poetica *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* la cui sezione IV, del 1948-49, è intitolata *Paolo e Baruch* e presenta alcuni componimenti che citano direttamente le lettere paoline. Ad esempio, nella poesia *Lettera ai Corinti* Pasolini si confronta con un passo della celebre epistola paolina riguardo lo scandalo della croce «stoltezza per quei che si perdono»[47] e conclude il componimento facendo riferimento direttamente alla predicazione apostolica di san Paolo, che diviene «parola viva»: «Ed ecco la parola viva! L'aspettavo. Chiudo il freddo / testo da dove è esplosa, / torno alla mia deriva»[48].

La figura di san Paolo torna poi anche nel *treatment* in versi che Pasolini comincia a scrivere nel 1962, all'incirca negli stessi anni in cui sta scrivendo l'*Usignolo*, intitolato *Bestemmia*. Protagonista di tale opera è un santo che presenta non solo alcuni aspetti di san Francesco, ma anche di san Paolo, come ad esempio la sopraggiunta cecità in seguito ad un'apparizione divina. Alcuni aspetti di discendenza paolina sono presenti anche in *Teorema*[49] e in *Petrolio*[50]. Infine, è sempre la riflessione su san Paolo che guida, come vedremo, la composizione de *La nuova gioventù*.

---

[46] Riguardo all'esperienza autobiografica della scuola di Versuta, dove Pasolini sperimenta una nuova esperienza pedagogica, forse la più estrema, in cui la tensione erotica si mescola all'entusiasmo dell'insegnamento cfr. M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Mondadori, Milano, 1998, p. 8 e p. 148. Simile a questo racconto è il dramma del 1946 *Il cappellano*, il cui protagonista è sempre un prete di nome Paolo prostrato dai turbamenti sessuali nei confronti dei fratelli Eligio e Lina.

[47] P. P. Pasolini, *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* in ID., *Tutte le poesie* tomo I, cit., p. 461.

[48] Ibidem p. 462.

[49] La composizione di *Teorema* avviene in contemporanea con quella del *San Paolo*, opera definitiva che Pasolini dedica alla figura del santo. Le somiglianze tra le due sceneggiature sono già state analizzate da Conti Calabrese, che a proposito annota: «Di fatto i due film, oltre ad essere stati sceneggiati nel medesimo periodo (il 1968), presentano rimandi tematici che, soprattutto nella versione in prosa di *Teorema*, si palesano esplicitamente nella descrizione dell'esperienza mistica vissuta da Paolo di Tarso, nel deserto, sulla strada di Damasco. Essa ha tutti i connotati di una vera e propria fusione con gli elementi essenziali e primordiali della natura, la terra, il cielo, il sole, in un rapimento estatico ma cosciente che spezza la continuità del tempo storico e apre all'irruzione di quello ciclico e sacro. […] Vi sono anche altri episodi che invitano a pensare a più di un rinvio tra le due opere e in particolare è interessante analizzare la "conversione" del facoltoso industriale, capo di famiglia, protagonista del racconto, che non a caso porta il nome di Paolo. […] il San Paolo» è dunque «interpretabile quale ideale proseguimento di Teorema». Cfr. G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano, 1994, pp. 46-47.

[50] Il collegamento tra *Petrolio* e il *San Paolo* viene proposto, tra gli altri, da Sonia Gentili nel saggio *La legge di san Paolo e la storia del Novecento in Pasolini* nel quale Gentili osserva, riprendendo le annotazioni fatte da Siti e De Laude nelle note all'edizione dei Meridiani Mondadori, come il titolo originale di *Petrolio* dovesse essere *Vas*, richiamo all'appellativo utilizzato per riferirsi a san Paolo negli *Atti degli apostoli*, ovvero, «*vas electionis*». Cfr. S. Gentili, *La legge di san Paolo e la storia del Novecento in Pasolini*, cit., p. 544: «L'apostolo raccontato da Pasolini, drammaticamente scisso tra il momento contemplativo della fede e la sua traduzione in militanza politica, informa di sé la raccolta poetica *Trasumanar e organizzar* (il cui titolo allude appunto al doppio volto, contemplativo e politico, dell'apostolo) e l'incompiuto e postumo romanzo *Petrolio* (per cui l'autore ipotizzò un secondo titolo: *Vas*), testi che le intitolazioni pongono dunque esplicitamente sotto il segno di Paolo».

Ma è soprattutto a partire da metà anni Sessanta che Pasolini inizia a maturare l'idea di dedicare un'opera interamente alla vita del santo, accantonando altri progetti[51]. Nel 1966, infatti, Pasolini comincia una corrispondenza con don Cordero[52], responsabile della Sanpaolo film, a proposito della realizzazione di un film sulla vita di san Paolo. Già nel *Progetto* per un film su san Paolo (a cui poi seguirà la stesura degli *Appunti per un film su san Paolo* nel 1968) Pasolini delinea come «profonda tematica» del film la contrapposizione tra «attualità» e «santità», tra «il mondo della storia, che tende, nel suo eccesso di presenza e di urgenza, a sfuggire nel mistero, nell'astrattezza, nel puro interrogativo – e il mondo del divino, che, nella sua religiosa astrattezza, al contrario, discende tra gli uomini, si fa concreto e operante»[53]. L'irruzione del divino nel tempo dell'uomo, la contrapposizione tra agire umano e momento sacrale è dunque la chiave di lettura del San Paolo di Pasolini, che egli stesso, infatti, definisce come «il fatto più nuovo e forse poetico del film: le "domande" che gli evangelizzati porranno a San Paolo saranno domande di uomini moderni […]; le "risposte" di San Paolo, invece, saranno quelle che sono: cioè esclusivamente religiose»[54].

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta avviene infatti un avvicinamento di Pasolini all'antropologia: appassionandosi a letture antropologiche (Frazer, De Martino, Eliade) per la stesura delle opere che sta scrivendo, Pasolini inizia a declinare il tema del tempo in direzione mitica, analizzando le forme del tempo all'interno della più ampia discussione sui processi di modernizzazione in contrapposizione con i miti e i riti delle religioni e delle culture arcaiche.

Di questo nuovo orientamento antropologico risente anche la figura di san Paolo che viene in parte risemantizzata da Pasolini soprattutto in funzione del ruolo che san Paolo ebbe nell'istituire un nuovo sistema temporale. In particolare, infatti, non solo nel *San Paolo* ma anche in alcune opere coeve e tra loro interconnesse, come *Edipo re, Medea* e *Trasumanar e Organizzar*, ritorna il tema del tempo della storia contrapposto al tempo del sacro e del divino. Nel *San Paolo* l'opposizione è tra passato e presente, tra le parole dell'apostolo, fedeli a quelle pronunciate più di duemila anni fa, e la contemporaneità degli anni Sessanta, caratterizzata dalle problematiche dell'uomo moderno; in *Medea*, invece, la contrapposizione è tra l'«universo

[51] Qualche anno più tardi, in un'intervista rilasciata a Jon Halliday, Pasolini appare deciso nella volontà di dedicarsi solamente al progetto su san Paolo: «Quello di Charles de Foucauld era un altro progetto, molto vago. Ho deciso di abbandonare questa e tutte le altre idee di santi che ho avuto per fare una biografia di Paolo. Incomincerò a girarla nella primavera del 1969» cfr. P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini* in ID., *Saggi sulla politica e sulla* società, cit., p. 1376.

[52] Per una recente analisi del rapporto epistolare tra Pasolini e la Sampaolo film si faccia riferimento allo studio di C. Ciarrapica, A. Bizzozero, *Il Sogno di Pier Paolo Pasolini. La sceneggiatura incompiuta del suo film su san Paolo*, San Paolo Edizioni, Milano, 2023.

[53] Cfr. P. P. Pasolini, *San Paolo*, in ID., *Per il cinema* tomo II, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Meridiani Mondadori, Milano, 2001, p. 2025.

[54] Ibidem p. 2025.

arcaico, ieratico, clericale» della maga della Colchide e il mondo di Giasone, «razionale e pragmatico»[55]; similmente, in *Trasumanar e organizzar* il momento dell'ascesi, che afferisce al mondo del divino, si contrappone alla storia umana, storia denotata dall'agire, dal momento pragmatico, dalla creazione di istituzioni. Alla base di tali tematiche, come detto, stanno gli studi sull'antropologia e sull'etnografia a cui si appassiona Pasolini e, segnatamente, le opere dello storico delle religioni Mircea Eliade[56].

In particolare, può essere di interesse tentare di ipotizzare il ruolo fondamentale che Eliade ricoprì per Pasolini in quanto fonte primaria non solo per *Medea* ma anche per la rappresentazione pasoliniana di san Paolo; in particolare l'aspetto al quale si cercherà di dare più importanza è quello dell'Eterno Ritorno e della contrapposizione tra storia lineare e storia circolare, cercando di dimostrare come questi temi siano strettamente legati, in Pasolini, alla figura di san Paolo.

Il san Paolo di Pasolini e l'"*homo religiosus*" di Eliade

San Paolo è infatti accostato da Pasolini in quasi ogni occorrenza al tema del tempo; non a caso, la tematica fondante della sceneggiatura sulla vita del santo che Pasolini delinea chiaramente come il «fatto poetico» del film è la contrapposizione tra un tempo costantemente attuale, ovvero il tempo del sacro, e il tempo della modernità, cioè del progresso, tema che si esprime concretamente nella volontà di trasporre la vita del santo negli anni Sessanta mantenendone però inalterate le parole, tratte dalle fonti storiche delle lettere paoline.

Nel san Paolo di Pasolini convivono dunque due diverse temporalità, una lineare, dai toni apocalittici ed escatologici, presente soprattutto in quei passi nei quali san Paolo predica la fine dei tempi e l'arrivo della parusia di Cristo e una circolare, afferente alla sfera del divino che è sempre contemporanea e che si esplicita attraverso i cicli di morte e rinnovamento della natura

[55] P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro, Incontri con Jean Duflot (1969-1975)* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1504-05.

[56] Per un'analisi sugli interessi pasoliniani sull'antropologia si veda A. M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, CISU, Roma, 2015. Nella biblioteca di Pasolini si trovano numerosi volumi di antropologia, che Pasolini preferisce di gran lunga alla sociologia, che ritiene invece una scienza borghese; compaiono infatti libri di Eliade, di De Martino, di Frazer, di Di Nola ecc. Inoltre, è lo stesso Pasolini che lamenta una mancanza di interesse e di conoscenza sulle materie antropologiche nella maggior parte degli studiosi suoi contemporanei, come afferma in una recensione a Eliade: «Il discorso di Eliade apre territori nuovi alla conoscenza del mondo di un lettore italiano. Lo so, perché nei miei urti polemici e nelle mie discussioni con gli stessi miei colleghi letterati, viene sempre fuori che essi sono sistematicamente privi di nozioni etnologiche e antropologiche (che io possiedo, né da professionista né da dilettante, ma da semplice lettore, che ha scelto pour cause tali letture)». Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Meridiani Mondadori, Milano, 1999, p. 2116. In linea generale, comunque, lo studio di Pasolini sull'antropologia non è mai sistematico tanto che, come osserva Sobrero, molto spesso le sue osservazioni sono criticate – se non ignorate – dagli studiosi puristi di antropologia.

nella forma chiusa del cerchio. Riflettendo sulla figura di san Paolo, dunque, Pasolini riflette su una dimensione sacra e finanche religiosa del tempo, che già aveva applicato ad altre opere connesse al *San Paolo*, come *Medea*[57]. Pasolini ritrova questo approccio al tempo come regolamentatore dei cicli della natura, da cui deriva una visione della natura come manifestazione del sacro, in Eliade, il quale, analizzando il modo di vivere delle popolazioni antiche, basato sulla forma chiusa del tempo, aveva nominato tale manifestazione del sacro nel mondo "ierofania", termine utilizzato anche da Pasolini stesso[58].

Proprio alcune tematiche studiate dallo storico delle religioni divengono dunque fondamentali per analizzare il san Paolo di Pasolini in connessione con il tema del tempo.

Numerosi studi hanno già analizzato l'influenza che Mircea Eliade ebbe nell'opera di Pasolini[59], mettendo in luce soprattutto le connessioni tra *Il trattato di Storia delle religioni*, celebre saggio dell'antropologo rumeno, e *Medea* testo dichiaratamente posto sotto l'influenza di Eliade da Pasolini stesso. Tuttavia, una ripresa dei concetti eliadiani è ravvisabile anche all'interno del *San Paolo*; un interessante studio che analizza proprio il san Paolo di Pasolini in relazione all'influsso di Eliade è contenuto in *The Resurrection of the Body* di Armando Maggi[60], in particolare nel capitolo *A Body of Nostalgia: Pasolini's Self-Portrait in the Film Project Saint Paul* totalmente incentrato, per l'appunto, sulla scenografia pasoliniana sul santo. L'indagine di Maggi comincia mettendo a fuoco il concetto fondamentale, nella poetica di

---

[57] Pasolini in una serie di opere tra loro collegate ripropone il tema del tempo connesso al tema del sacro, come osserva Nico Naldini nella prefazione al volume delle lettere di Pasolini; cfr. P. P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, cit., p. 1969: «Con i suoi ultimi film e le poesie che saranno raccolte in *Trasumanar e organizzar*, Pasolini compie il primo "goffo tentativo individualistico e in parte anarcoide" di lottare contro quella che continua a definire Nuova Preistoria. Di fronte all'accelerazione artificiale della nuova società industriale che vuol distruggere il passato per instaurare solo il presente, oppone la nostalgia del sacro, degli antichi valori, il rimpianto del passato, accettato anche come sentimento conservatore. "Ciò che ci attrae a tornare indietro è altrettanto umano e necessario di ciò che spinge ad andare avanti"». E non a caso, continua Naldini: «tra i progetti delle opere future c'è un film su Charles de Foucauld e un nuovo tentativo di realizzare il San Paolo».

[58] Cfr. P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1480: «Io difendo il sacro perché è la parte dell'uomo che offre meno resistenza alla profanazione del potere, ed è la più minacciata dalle istituzioni delle Chiese. *Ciò che Lei esprimeva già in maniera diversa dicendomi che da bambino in poi la natura non ha mai cessato di apparirle ierofanica*. È proprio strano, vede, ero convinto di avere inventato io l'aggettivo, e invece mi sono imbattuto in questa terminologia in un'opera di Mircea Eliade, che tratta della storia dei miti. […] Nella *Storia delle religioni*. Egli dice esattamente la stessa cosa: che la caratteristica delle civiltà contadine, e quindi delle civiltà sacre, è di non trovare la natura "naturale". Mi pare, sotto questo aspetto, di non aver fatto altro che riscoprire una cosa già conosciuta». Sempre sul tema della connessione al mondo prenatale, in polemica con la pratica dell'aborto, Pasolini afferma, in *Scritti Corsari* in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 372: «Naturalmente, non è questa una considerazione che possa essere imputabile a egoismo o perlomeno a egocentrismo. Ripeto, il mio sentimento profondo della ierofania, del carattere sacro di ogni cosa (una certa visione gnostica che ho del mondo), ripugna a vedere distrutto l'ordine principale della vita. Ammetto però che questa particolare sensibilità non sia condivisa allo stesso grado dagli avversari e dai partigiani dell'aborto».

[59] Cfr. soprattutto il libro di A. M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere,* cit.

[60] A. Maggi, *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago Press University, Chicago, 2009.

Pasolini, dell'analogia[61] come dispositivo retorico che permette di mettere in una relazione di somiglianza o di opposizione due soggetti. Attraverso l'uso dell'analogia, infatti, Maggi istituisce un rapporto di «somiglianza ideologica» tra il santo e Pasolini stesso alla luce delle numerose caratteristiche biografiche che Pasolini traspone in san Paolo, come la malattia di cui soffre il santo (una non esplicitata ulcera che ricorda però quella di cui soffrì lo stesso Pasolini), l'omosessualità, il desiderio di morte[62] eccetera:

> *San Paolo* è una doppia biografia, del Paolo apostolo e di Pier Paolo artista […]. Il senso di totale isolamento di Pasolini, il suo essere un intellettuale indipendente e provocatorio, il suo essere soggetto agli attacchi violenti dei suoi detrattori sono anche i tratti che più caratterizzano la vita dell'apostolo Paolo nella sceneggiatura di Pasolini. Questo "progetto filmico" che Pasolini cominciò a scrivere negli anni Sessanta e poi modificò e ampliò negli anni subito precedenti la sua morte, è l'autoritratto più diretto e sincero di Pasolini, la sua autobiografia più esplicita.[63]

Ma il punto davvero interessante ai fini della nostra ricerca è la visione della storia e del sacro che Pasolini esplicita nel *San Paolo* dal momento che, come osserva Maggi, proprio il motivo della storia umana contrapposta al momento dell'irruzione del divino caratterizza la vicenda paolina in Pasolini.

Riprendendo l'analisi fatta da Conti Calabrese in *Pasolini e il sacro*, Maggi osserva come l'interpretazione pasoliniana dell'apostolo abbia una forte componente apocalittica[64] dal momento che Paolo – figura del passato – entra nella modernità proprio per annunciarne la fine. Il tema escatologico è dunque il punto di partenza attraverso il quale Maggi rilegge la figura dell'apostolo sotto il segno delle categorie espresse da Eliade in *Il sacro e il profano*: San Paolo,

---

[61] Ibidem p. 22. Sull'analogia, tra l'altro, si fonda tutta la sceneggiatura del San Paolo che è costruita su una serie di trasposizioni, sia spaziali che temporali, che traslano la vicenda di san Paolo nella modernità degli anni Sessanta. Cfr. P. P. Pasolini, San Paolo in P. P. Pasolini, Per il cinema tomo II, cit., pp. 2023-24.

[62] Alcuni rimandi diretti tra il San Paolo e le poesie di *Trasumanar e Organizzar* sono stati già messi in luce nelle Note all'edizione dei Meridiani Mondadori. Ad esempio, la "sete di morte" di cui alcuni intellettuali accusano san Paolo di soffrire nella scena 52 viene ripresa letteralmente in una poesia di *Trasumanar e organizzar* intitolata *Charta (sporca)* nella quale Pasolini si difende dalle accuse di tanatofilia di cui viene imputato: «Questo dovrebbe dar gran soddisfazione al desiderio di morte / che taluni Ci attribuiscono per non preoccuparsi per Noi» cfr. P. P. Pasolini, *Tutte le poesie* tomo II, cit. p. 116.

[63] A. Maggi, *The Resurrection of the Body*, cit., p. 22. Poco più avanti Maggi pone il San Paolo addirittura come l'autobiografia più sincera ed esplicita di Pasolini stesso, perché «in Saulo di Tarso Pasolini vede un riflesso inconfondibile della propria esistenza, […] il San Paolo funziona come una potente rivelazione di ciò che Pasolini ha identificato come il senso ultimo del suo lavoro e della sua esistenza». Anche altri autori insistono in una connessione autobiografica tra Pasolini e il suo san Paolo; si veda ad esempio il paragone che Subini attua tra la morte di Paolo e quella di Pasolini, accomunante da una tragica crudeltà in T. Subini, *La caduta impossibile, San Paolo secondo Pasolini* cit., p. 274: «Infine, traslando la persecuzione di Paolo negli anni Sessanta, Pasolini ammicca alla propria: e così la folla schiamazzante, radunatasi davanti alla casa di Giasone, viene definita una "gazzarra fascista", sul tipo di quelle che Pasolini stesso aveva più volte incontrato sul proprio cammino. Nell'identificazione con il suo personaggio Pasolini riesce pure ad essere veggente, e la descrizione del volto di Paolo dopo l'aggressione di una banda di teppisti non può che rimandare alla memoria le terribili immagini del volto del poeta, come fu ritrovato sul Lido di Ostia la mattina del 2 novembre 1975: "Visto in primo piano è una maschera di sangue: grumi di sangue e polvere: insopportabile alla vista e irriconoscibile"».

[64] Ibidem p. 23.

infatti, è rappresentato in Pasolini come una radicalizzazione del concetto di "uomo religioso" eliadiano. Parlando di "uomo religioso" (che nel *Trattato di Storia delle Religioni* arriva a comprendere, per semplificazione, l'uomo di tutte le civiltà arcaiche in opposizione a quelle della modernità) Eliade si riferisce a quel tipo di umanità che ricerca il senso del sacro nella natura sulla base di un modello trasumano e trascendente leggendo quindi ogni aspetto del reale come manifestazione del divino e rendendo di conseguenza sacra tutta la realtà. Caratteristica peculiare dell'"uomo religioso" di Eliade è soprattutto il sentimento di "nostalgia religiosa" che agisce come spinta propulsiva alla ricerca del divino (nell'ottica di una ricongiunzione col divino a seguito di un'originaria caduta o separazione) e proprio questo sentimento di nostalgia è, secondo Maggi, un tratto fondamentale del san Paolo di Pasolini: Maggi, infatti, fa derivare la pasoliniana divisione interiore dell'apostolo in santo e in prete – la cui conseguenza è una malattia devastante – dal sentimento di nostalgia che opera in san Paolo, scindendolo tra la ricerca del divino tramite l'ascesi e il compromesso con l'era moderna fondata sul tempo della Storia e del progresso[65]. In particolare, nel *Trattato* di Eliade, attentamente letto da Pasolini[66], l'uomo religioso è colui che collega le dimensioni fisiche dello spazio e del tempo al sacro, in una visione ierofanica di tutta la natura che fa diventare lo spazio sacro ma anche il tempo sacro[67]; l'uomo religioso vive dunque in due dimensioni temporali, quella lineare del divenire ma anche quella circolare dell'eterno ritorno, conferendo alla prima dimensione un carattere di illusione, mentre alla seconda un carattere di realtà, come annota Eliade: «In ogni società arcaica o tradizionale, esercitare la propria vocazione significa, per ciascun uomo, compiere un sacrificio di questo genere. Da questo punto di vista, ogni atto si presta a diventare un atto religioso, come ogni oggetto cosmico si presta a diventare ierofania. Come a dire che qualsiasi istante può inserirsi nel Grande Tempo e proiettare l'uomo in piena eternità. L'esistenza umana si realizza dunque simultaneamente su due piani paralleli: quello temporale, del divenire,

[65] Il sentimento della nostalgia come predilezione per un tempo mitico è presente anche in Pasolini; in una autorecensione alla raccolta poetica *Trasumanar e organizzar*, Pasolini presenta questa sua predisposizione al passato come una caratteristica predominante nella sua visione del mondo. Vedendo se stesso dal di fuori, come se ad analizzare la sua poetica fosse un critico letterario, Pasolini osserva come nelle sue opere vi sia una continua «nostalgia per un modo di essere che appartiene al passato» e che essa gli conferisce talvolta «quasi un timido e sgraziato furore reazionario». Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2575.

[66] Cfr. A. M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere*, cit., p. 77: «Di Mircea Eliade legge il *Trattato di Storia delle religioni*, "uno stupendo libro" e *Il mito dell'eterno ritorno* e recensisce (non positivamente) *Mito e realtà*».

[67] Parlando del carattere di trasformazione delle coordinate temporali e spaziali Eliade osserva, nel capitolo decimo del *Trattato* dedicato all'analisi dello spazio: «In realtà la nozione di spazio sacro implica l'idea della ripetizione della ierofania primordiale che ha consacrato quello spazio, trasfigurandolo, singolarizzandolo, in breve isolandolo dallo spazio profano circostante. Il capitolo successivo mostrerà come un'analoga idea di ripetizione sostiene la nozione di tempo sacro, e fonda tanto gli innumerevoli sistemi rituali quanto, in generale, le speranze che l'uomo religioso nutre per la propria salvazione personale. Uno spazio sacro trae la propria validità dalla permanenza della ierofania che una volta l'ha consacrato». Cfr. M. Eliade, *Trattato di Storia delle religioni* a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 330.

dell'illusione, e quello dell'eternità, della sostanza, della realtà»[68]. Il fine ultimo dell'uomo religioso, dunque, è quello di tentare di evadere dal divenire storico, proprio perché l'«aspirazione religiosa fondamentale» si concretizza nel desiderio di «evasione dalla storia»[69].

L'attribuzione della categoria elidiana di "*homo religiosus*" al Paolo di Pasolini era stata già attuata anche da Conti Calabrese che sottolinea infatti il concetto di "sentimento del tempo" proprio dell'uomo religioso, cioè quello afferente all' Eterno Ritorno, da cui Conti Calabrese deduce che: «l'"uomo" religioso pasoliniano appare esclusivamente orientato alla ricerca di una totale adesione al cosmico eterno ritorno»[70]. Per Pasolini, dunque, l'Eterno Ritorno appare essere la concezione propria dell'uomo che avverte il senso del sacro nella natura ed è connotato, quindi, non tanto in senso filosofico, quanto in senso antropologico in connessione con l'esperienza del tempo tipica delle società basate sui ciclici rinnovamenti stagionali della natura.

Questa lettura del san Paolo di Pasolini attraverso l'influenza esercitata da Eliade diviene dunque una premessa fondamentale per analizzare come, partendo dal concetto di uomo religioso, Pasolini lega al suo san Paolo anche il concetto di Eterno Ritorno, sempre utilizzando gli studi antropologici di Eliade come fonte primaria.

---

[68] Ibidem p. 407.

[69] Ibidem p. 423. Il curatore al volume di Eliade, Angelini, osserva come il focalizzarsi sul desiderio di uscire dalla storia come proprio di ogni cultura religiosa sia una tendenza irrazionalistica di Eliade contraria alla visione storicista, ma che permette comunque di sollevare la questione importante relativa al fluire della storia: «Secondo l'Eliade, la pretesa religiosa di evadere dalla storia, e di risolverla nella ripetizione rituale degli archetipi, ha in certo senso un valore ontologico effettivo: lo storico e il fenomenologo della religione almeno in un punto si confondono con l'uomo religioso in atto, nel senso che confermano l'aspirazione religiosa fondamentale, cioè la evasione dalla storia. Dal punto di vista dello storicismo (nel significato che questa parola ha assunto da noi) è facile muovere a questa impostazione dell'Eliade la obiezione radicale che tutte le pretese di evadere dalla storia, e in particolare quelle connesse con l'esperienza del sacro, sono appunto mere pretese, destituite di valore ontologico, e pertanto lo storico delle religioni ha il compito di rigenerare mentalmente quelle pretese, risolvendole senza residuo nella loro reale genesi storica e nel significato e nella funzione che spetta loro nel quadro della storia umana. È senza dubbio vero che l'uomo impegnato nella esperienza del sacro crede di ripetere modelli mitici, ma lo storico non può reduplicare tale esperienza appellandosi alla teoria degli archetipi, ma al contrario ha il compito di narrarci come e perché siano nati nella storia umana certi archetipi o immagini o simboli, che si sono via via depositati nel cosiddetto subconscio. Tuttavia, per quanto lo storicismo più conseguente possa sollevare queste e altre obiezioni alle tesi dell'Eliade, è certo che l'incontro e il dialogo con lavori d'indirizzo fenomenologico nel campo della vita religiosa può giovare a precisare la polemica antinaturalistica, e soprattutto a impegnare l'orientamento storicistico della nostra cultura nazionale in una dimensione nella quale esso non si è esercitato ancora abbastanza, cioè nel mondo suggestivo dei fenomeni religiosi e della storia del sacro. Se non vogliamo correre il rischio di lasciar irrigidire la polemica storicistica nella semplice conservazione e amministrazione dei risultati ottenuti e nella semplice esegesi rabbinica della "filosofia dello spirito", è necessario entrare in intenso rapporto polemico con tutte le istanze antistoricistiche e irrazionalistiche della cultura contemporanea, facendo subire allo storicismo la prova salutare di questo rapporto. L'indirizzo fenomenologico-religioso in generale, e il *Traité* di Mircea Eliade in particolare, ci offrono una opportunità di questo genere: ed è in questo senso che la sua lettura può giovare non solo agli specialisti ma anche a tutti coloro che sono interessati alla difesa e all'incremento del nostro patrimonio umanistico».

[70] G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 116.

Il tempo mitico di Eliade in *Medea* e *San Paolo*

La declinazione del tempo in senso mitico-sacrale, di derivazione eliadiana, trova applicazione in una serie di opere pasoliniane tra loro collegate; in particolare, un'importante antecedente per comprendere la contrapposizione tra la temporalità mitica circolare e temporalità lineare e il film *Medea* di Pasolini, trasposto poi in una sceneggiatura edita postuma al film da Garzanti nel 1970.

La presenza di Eliade in *Medea* è stata già studiata ampiamente dalla critica[71] e tra l'altro è lo stesso Pasolini che menziona direttamente Eliade (insieme a Frazer e Levy- Bruhl) come «fondamento teorico»[72] di tale opera. Già la figura del centauro, che compare come pedagogo di Giasone all'inizio del film, appare, nei suoi insegnamenti sulla sacralità di tutta la natura nella quale, invece, non vi è nulla di naturale, un diretto riferimento alle teorie elidiane e proprio nei suoi discorsi compaiono citati alcuni brani tratti direttamente dal *Trattato di Storia delle religioni* di Eliade[73]; ne sono un esempio le parole utilizzate dal centauro nella scena 15 per spiegare la morte e la rinascita a partire dall'esempio dei semi, simbolo della concezione circolare del tempo:

> Ciò che l'uomo, scoprendo l'agricoltura, ha veduto nei cereali, ciò che ha imparato da questo rapporto, ciò che ha inteso dall'esempio dei semi che perdono la loro forma sottoterra per poi rinascere, tutto questo ha rappresentato la lezione definitiva. La resurrezione, mio caro.
> Ma ora questa lezione definitiva non serve più. Ciò che tu vedi nei cereali, ciò che intendi dal rinascere dei semi è per te senza significato, come un lontano ricordo che non ti riguarda più. Infatti non c'è nessun Dio.[74]

Parole che riprendono alla lettera quelle usate da Eliade per spiegare la mistica agraria "preistorica" che sta alla base della concezione di risurrezione. Eliade osserva infatti come per l'uomo dell'antichità:

> Quel che egli ha veduto nei cereali, quel che ha imparato da questo contatto, quel che ha inteso dall'esempio dei semi che perdono la loro forma sottoterra, tutto questo rappresentò la lezione decisiva. […] Appunto nella mistica agraria preistorica sta una delle radici principali dell'ottimismo soteriologico: precisamente come il seme nascosto nella terra, il morto può sperare in un ritorno alla vita sotto nuova forma. Ma

[71] Si vedano ad esempio i saggi di S. Benini, *The sacred flesh*, University of Toronto Press, 2015; e di T. Subini, *La caduta impossibile: San Paolo secondo Pasolini,* cit.
[72] P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla* società, cit., p. 1505.
[73] Tale libro, che pure è attentamente letto da Pasolini, non compare nella sua biblioteca per come è stata catalogata da Chiarcossi e Zabagli; compaiono invece i seguenti volumi di Eliade: *Mito e realtà* e *Il sacro e il profano*. Inoltre, di Eliade Pasolini lesse sicuramente anche *Il mito dell'eterno ritorno* cfr. A. M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere*, cit., p. 77.
[74] P. P. Pasolini, *Medea* in ID., *Per il cinema* tomo I, cit., p. 1276.

> la visione malinconica, talvolta scettica, della vita ha parimenti origine dalla contemplazione del mondo vegetale: l'uomo è simile al fiore dei campi...[75]

Similmente, la celebre frase pasoliniana «È realista solo chi crede nel mito, e viceversa. Il "mitico" non è che l'altra faccia del realismo»[76] che Pasolini cita a Duflot ma che riprende la scena 15 di Medea, trova riscontro in un passo di Eliade de *Il mito dell'Eterno ritorno. Archetipi e ripetizioni* nel quale Eliade afferma: «Se si osserva il comportamento generale dell'uomo arcaico si è colpiti da questo fatto: gli oggetti del mondo esteriore, come gli atti umani propriamente detti, non hanno valore intrinseco autonomo. Un oggetto o una azione acquistano un valore e, in questo caso, diventano reali in quanto partecipano, in un modo o nell'altro, di una realtà che li trascende»[77].

La storia ciclica, ovvero quella improntata sulla morte e la rinascita del cosmo e collegata ai riti di risurrezione del mito, che in Medea rappresenta il mondo antico della Colchide, ha dunque alla base la lezione di Eliade; ma l'influenza dello storico delle religioni nella Medea di Pasolini non agisce solo sulla descrizione dei riti dei popoli "antichi", come già rilevato dalla critica[78], ma si estende anche al tema dell'Eterno Ritorno, rappresentato dal discorso che fa il Centauro sul tema dei semi, emblema della risurrezione.

---

[75] M. Eliade, *Trattato di storia delle* religioni, cit., pp. 327-28. Per quanto riguarda l'immagine finale dell'uomo simile al fiore dei campi, è interessante sottolineare come anche Pasolini riprenda spesso tale immagine, mutuata però anche dal Vangelo e sempre in connessione con l'idea della Storia aperta sull'incognita del domani. Ad esempio, nella poesia *Preghiera su commissione*, in *Trasumanar e Organizzar*, Pasolini chiede a Dio di liberarlo dall'ossessione del domani, ovvero dalla storia lineare appannaggio della moderna età consumistica: «Caro Dio, / l'idea del potere non ci sarebbe se non ci fosse l'idea del domani; / non solo, ma senza il domani, la coscienza non avrebbe giustificazioni. / Caro Dio, / facci vivere come gli uccelli del cielo e i gigli dei campi». Cfr. P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 56.

[76] P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit. pp. 1461-62. Frase che viene ripresa nelle parole pronunciate dal centauro nella scena 15: «Tu andrai dal tuo zio usurpatore del tuo regno a reclamare i tuoi diritti ed egli per eliminarti avrà bisogno di qualche pretesto, ti manderà a compiere qualche impresa. A riconquistare il Vello d'oro per esempio, così te ne andrai in un paese lontano al di là del mare. Qui farai esperienze di un mondo che è ben lontano dall'uso della nostra ragione, la sua vita è molto realistica come vedrai perché solo chi è mitico è realistico e solo chi è realistico è mitico». Cfr. P. P. Pasolini, *Medea* in ID., *Per il cinema* tomo I, cit., p. 1275.

[77] M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e* ripetizioni, Lindau, Torino, 2018, pp. 14-15. Anche S. Benini in *The sacred flesh*, cit., osserva come questa frase di Pasolini derivi da un ulteriore passo tratto da *Il sacro e il profano* di Eliade: «I membri delle società arcaiche tendono a vivere il più possibile nel sacro o in prossimità di oggetti consacrati. La tendenza è perfettamente comprensibile perché, per le società primitive come per tutte le società premoderne, il sacro equivale a un potere e, in ultima analisi, alla realtà. Il sacro è saturo di essere. Il potere sacro significa realtà e allo stesso tempo perseveranza ed efficacia. La polarità sacro-profano si esprime spesso come opposizione tra reale e irreale o pseudoreale... Così è facile comprendere che l'uomo religioso desidera profondamente essere, partecipare alla realtà, saturarsi di potere».

[78] Nelle *Note e notizie* del volume P. P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., pp.3139-40, viene analizzato come vengano ripresi passi tratti da *Il ramo d'oro* di Frazer e da Eliade: «La parte sulla Colchide era dunque concepita fin dall'inizio da Pasolini come un vero e proprio documentario antropologico ma all'"ingenuo" Tommaseo succederanno ben presto i nomi di veri e propri antropologi: Frazer e Eliade ricorrono di frequente nelle annotazioni e nei promemoria di AP. Negli incartamenti riguardanti il film si conservano anche alcune cartelle dattiloscritte, con la descrizione di diversi riti religiosi (soprattutto "solari" e "lunari", o "di avvicinamento al luogo sacro") praticati nell'India vedica, nell'antico Egitto, o presso gli Hittiti, i pellerossa della California, ecc. Questo materiale fu probabilmente fornito a Pasolini da Angelo Brelich, che gli fu consulente in materia antropologica durante il lavoro per il film».

La stessa tematica caratterizza anche il *San Paolo*: in una delle scene di predicazione del *San Paolo*[79] Pasolini riprende infatti alcuni passi della *Prima Lettera ai Corinti* che parlano della predicazione della risurrezione (stessa parola che viene usata anche dal Centauro) attraverso la metafora del seme che muore e rinasce:

> Qualcuno mi chiederà: come resuscitano i morti? Con quale corpo essi si ripresenteranno? Ah, che stupida domanda! Quello che si semina non ritorna vita se prima non muore. E se si semina, non è il corpo che si farà quello che si semina: ma un semplice granello, per esempio, di frumento e di qualche altra cosa. Dio poi dà ad esso un corpo come ha stabilito: a ciascun seme dà il proprio corpo.[80]

Questa connessione tra Medea e San Paolo è rafforzata anche dal paragone inverso che Pasolini istituisce tra la maga e il santo: Medea, infatti, diviene una Saula al contrario, a cui accade una "conversione alla rovescia", una "folgorazione negativa", come scrive Pasolini in *Endoxa*, una poesia nell'*Appendice di Trasumanar e Organizzar* dell'aprile del 1969: «Una conversione alla rovescia – o folgorazione negativa – / una Saula credente che cade da cavallo e non crede più»[81], frase che riprende pressoché uguale nell'intervista con Jean Duflot: «Qual è mai la causa profonda di questa autoesclusione in Medea? Una specie di conversione a ritroso. Immagini che san Paolo fosse credente nel momento in cui precipitò da cavallo, e il trauma gli avesse fatto perdere la fede. Medea è vittima della stessa "folgorazione"»[82].

Prima ancora di Paolo, infatti, è Medea a incarnare in Pasolini l'emblema di una vita vissuta sulla base dell'Eterno Ritorno: descrivendo i riti solari e i culti lunari compiuti dalla maga, Pasolini inserisce Medea all'interno dell'universo dei riti agrari «interpretati come forme di adorazione dell'eterno ritorno della natura»[83] perché proprio la molteplicità delle ierofanie solari o lunari compiute da Medea rivelano la vita come susseguirsi di una ritmica ripetizione. Anche per Conti Calabrese Medea è un emblema dell'Eterno Ritorno tanto che, quando si allontana dalla Colchide per seguire Giasone abbandonando i propri riti, «Medea è richiamata all'immanenza del cosmo […], alla totalità dell'eterno ritorno che nel profondo e intimamente la lega alla natura»[84].

Tuttavia, anche se la Medea di Pasolini rappresenta soprattutto l'ideale della visione ciclica del tempo, essa rappresenta anche la concezione opposta a quella dell'Eterno Ritorno, ovvero

---

[79] Scena molto interessante, delineata da Pasolini come l'unica scena "astratta" del racconto della vita di Paolo e che quindi cronologicamente potrebbe essere inserita in qualsiasi punto del discorso. Cfr. P. P. Pasolini, *Per il cinema* tomo II, cit., p. 1942.
[80] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 1276.
[81] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 252.
[82] Ibidem p. 1505.
[83] G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 116.
[84] Ibidem p. 124

quella di un destino che non si chiude su se stesso ma che presuppone un'uscita dalla forma a cerchio del tempo. Non a caso, infatti, in appendice a Medea compaiono alcune poesie che collegano tra loro la *Medea*, il *San Paolo* (mentre Pasolini sta girando la *Medea* in Cappadocia, nel 1969, riprende in mano sia la lettura di Eliade sia la sceneggiatura del *San Paolo*) e la raccolta poetica *Trasumanar e organizzar*, tutte opere nelle quali torna il nesso tra san Paolo e il tempo. Questa radicalizzazione delle due dimensioni temporali in Pasolini è stata sottolineata da Bazzocchi che osserva come questa tematica informi di sé molte delle opere della maturità di Pasolini: «Ma basta guardare un po' avanti, per esempio all'altra tragedia filmica, *Medea*, per vedere che Pasolini, pur riprendendo l'immagine tragica del destino che si chiude inesorabilmente sulla maga colchica, comincia a pensare che il destino non abbia più la forma chiusa del cerchio, e utilizza l'immagine delle uova pasquali per esprimere questa nuova suggestione in alcune poesie scritte durante la lavorazione del film, dove entrano anche la lettura di Mircea Eliade e degli altri mitologi moderni, oltre che una meditazione su San Paolo che poi porterà alla sceneggiatura rimasta sceneggiatura, e da qui partono anche alcune idee che poi arrivano fino a *Petrolio* e alla riscrittura della *Nuova Gioventù*. In questo gruppetto di poesie, poi escluse dalla raccolta *Trasumanar e organizzar* (del 1971), il tema del tempo viene declinato in direzione mitica e contemporaneamente anti-mitica»[85].

L'Eterno Ritorno nelle poesie in Appendice a *Trasumanar e organizzar*

Risulta dunque di particolare interesse, per sottolineare il legame tra san Paolo e l'Eterno Ritorno di Eliade, analizzare un nucleo di poesie tutte composte nel 1969, di cui fa parte anche la sopracitata *Endoxa*, pubblicate in Appendice all'edizione dei Meridiani Mondadori di *Trasumanar e Organizzar* di cui fanno parte anche le poesie che furono scritte durante la lavorazione di *Medea*. Non solo, infatti, sono numerosi i rimandi interni tra *Trasumanar e Organizzar* e il *San Paolo*, già rilevati da Walter Siti e Silvia De Laude nella stesura del Meridiano Mondadori, ma in particolare in alcune poesie poi escluse dalla raccolta finale vi è un diretto riferimento al tempo dell'eterno ritorno collegato a san Paolo, come osservato anche da Marco Antonio Bazzocchi: «Qualche anno dopo, nel 1969, mentre sta girando *Medea*, Pasolini scrive alcune poesie dove si trovano tracce delle sue letture di mitologia di questo periodo (in particolare Eliade e Frazer). […] In questo gruppetto di poesie, poi escluse dalla

[85] M. A. Bazzocchi, *Pasolini: Figure del destino* in «Studi Pasoliniani» 4, 2010, p. 41.

raccolta *Trasumanar e organizzar* (del 1971), il tema del tempo viene declinato in direzione mitica. Esisteva un tempo circolare, modellato sulla forma dell'uovo e tipico delle culture agricole, afferma il poeta, ma ora questo uovo si è spezzato e il tempo non ha più la forma ciclica fondata sul ritorno»[86].

Le poesie in questione sono state composte mentre Pasolini si trova in viaggio in Cappadocia per girare alcune scene della Medea; la collocazione temporale risulta di primaria importanza per capire lo stretto legame anche contenutistico che intercorre tra la Medea e il San Paolo; è infatti lo stesso Pasolini che dimostra di stare lavorando contemporaneamente a più opere, come scrive in un articolo apparso sulla rubrica *Il Caos* de «Il Tempo» il dodici aprile 1969: durante la notte, Pasolini "facitore di versi" anche nel sonno, sogna un verso endecasillabico («Oh Spietato, io sono Bus, io sono Kyria») che riprende il celebre sintagma dantesco del secondo canto dell'*Inferno* in cui Dante si paragona a Enea e a san Paolo. Il verso in questione sognato da Pasolini è di oscura interpretazione e infatti Pasolini, per spiegarlo, chiama in causa sia Eliade, di cui dice di star rileggendo il *Trattato di Storia delle religioni* – all'interno del quale compaiono numerosi nomi di divinità monosillabiche, come, appunto, "Bus" o "Kyria" – sia il *San Paolo*, osservando come, nel tempo in cui scrive sta «elaborando la sceneggiatura, già scritta, per un film su san Paolo», sia, infine, la stesura di *Trasumanar e organizzar*, in quanto afferma che proprio in quel periodo sta scrivendo, dopo tanto tempo, alcune poesie per una raccolta poetica da intitolarsi *I primi sei canti del Purgatorio* (titolo primitivo di *Trasumanar e organizzar*)[87].

La prima poesia dell'Appendice si apre con un chiaro rimando a san Paolo, presente già nel titolo, *Come Timoteo*, che fa riferimento alla *Prima lettera a Timoteo* nella quale l'apostolo raccomanda la generosità ai ricchi, direttamente chiamati in causa nel componimento; anche nella poesia successiva, un lungo componimento dai toni autobiografici, *Coccodrillo*, si possono rilevare dei riferimenti a san Paolo in connessione con lo stesso Pasolini, in particolare, il conformismo ambiguo che caratterizza il soggetto della poesia è un attributo sia di Pasolini sia del Paolo della sceneggiatura, che Pasolini immagina come un borghese di buona famiglia; il desiderio di essere ucciso, cioè la "tanatofilia" torna, come vedremo, sia in scritti autobiografici di Pasolini sia nella sceneggiatura sulla vita del santo; infine, il riferimento ai nuovi interessi ai quali si appassiona l'individuo della poesia, interposta persona di Pasolini

[86] M. A. Bazzocchi, *Le forme del tempo nella poesia di Pasolini*, cit., p. 192.
[87] Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1203; Pasolini spiega la natura del verso sognato ricollegandolo alle opere che durante il giorno sta scrivendo contemporaneamente: «Da notarsi che: a) sto scrivendo dopo molti anni, regolarmente, dei versi, tanto che ne ho già pronto un possibile libro (il cui titolo almeno provvisorio è *I primi sei canti del Purgatorio*), b) sto preparando un film, *Visioni della Medea*, per cui sono immerso nella rilettura (la lettura è stata recentissima e casuale) del *Trattato di storia delle religioni*, uno stupendo libro di Eliade, c) sto sempre elaborando la sceneggiatura, già scritta, per un film su san Paolo».

stesso, rimandano a personaggi che Pasolini collega variamente con san Paolo, quali ad esempio Malcolm X, rivoluzionario afroamericano per i diritti umani e don Milani[88], che in anni successivi a questa poesia Pasolini dipinge come un alter ego di Paolo, diviso tra due opposte tensioni, come san Paolo, quella mistico-religiosa e quella organizzativa. Queste letture, avvenute durante una convalescenza per un'ulcera, sostituiscono l'interesse per Gramsci con quello per personaggi sovversivi e innovativi, che poi confluiscono nel *San Paolo*: «Il sottofondo "continuo" gramsciano cessò / di colpo. Alcuni sottofondi intermittenti lo sostituirono: / Don Milani, Malcolm X (durante la convalescenza / dell'ulcera, nel 1965) e altri autori *poco letti*»[89]. L'esempio di san Paolo torna apertamente verro la fine del componimento, quando Pasolini analizza la nascita nella società moderna di un nuovo "fascismo di sinistra" dovuto alla perdita della carità, virtù teologale più importante di tutte, come afferma san Paolo nei suoi scritti, superiore alla speranza e alla fede.

Segue la poesia *Preghiera su commissione*, nella quale si concretizza il cessamento del "sottofondo gramsciano" in favore della riflessione sul tempo ciclico del mito. In questo componimento torna infatti ancora una volta il passo, già citato in Medea per bocca del centauro, dell'"esempio della vegetazione", ovvero quello della lezione "definitiva" del seme che muore e poi risorge; per la prima volta, però, il mito della palingenesi viene declinato da Pasolini in maniera problematica mettendolo in contrapposizione alla concezione di una storia lineare, dove non esiste la rinascita, dove il mondo contadino primitivo non opera più con i suoi mitologemi e il richiamo ad Eliade si fa esplicito in tale poesia tramite l'immagine dei "recinti

[88] Pasolini parla a più riprese della figura di Don Milani, la cui caratterizzazione, ovvero la scissione tra vocazione mistica e vocazione organizzativa diviene la caratteristica principale della sua trasposizione di san Paolo. Si veda ad esempio il saggio *Don Lorenzo Milani: Lettere alla mamma (o meglio: Lettere di un prete cattolico alla madre ebrea)* del 1973 raccolto in P. P. Pasolini, *Scritti Corsari*, cit., pp. 426-31: «In realtà, il vero titolo di questo libro dovrebbe essere: *Lettere di un prete cattolico alla madre ebrea*. Socialmente, culturalmente, psicologicamente, questo è il nodo della questione. Quel qualcosa che è successo, e che ha radicalmente mutato lo spirito e la condotta del poveramente entusiasta novizio Don Lorenzo Milani, portandolo dall'obbedienza alla disobbedienza, da una vocazione mistica a una vocazione organizzativa, si spiega con la sua cultura ebrea. Egli è una riproduzione, sia pure inesatta, di San Paolo. La sua caduta sulla strada di Damasco non è avvenuta alla fine degli anni Quaranta, momento in cui egli si è convertito e ha deciso di divenire prete; la caduta sulla strada di Damasco è avvenuta molti anni dopo, quando egli era già convertito e prete, durante la sua esperienza pastorale: e la sua reale conversione è stata la riscoperta del mondo laico, borghese, che egli aveva abbandonato come in sogno e, conseguentemente, della necessità morale dell'organizzazione. Anche in San Paolo – proprio in quanto ex fariseo, e quindi fariseo indelebilmente per tutta la vita – tale necessità è venuta fuori pian piano, fino a prendere il primo posto (parallelamente ai raptus mistici, che però lasciavano il tempo che trovavano): San Paolo è stato prima di tutto un grande codificatore e un grande organizzatore. È così che egli – ahimè – ha fondato la Chiesa. In quanto fariseo (un delicato fariseo pieno di lacerazioni e dubbi, incapace di ogni forma di esercizio del potere, alieno dalle tentazioni della Ragion di Stato) anche Don Milani aveva integrato il suo misticismo con il pragma: fino alla graduale prevalenza storica di quest'ultimo: anche Don Milani ha voluto e potuto essere prima di tutto un organizzatore».

[89] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 229.

del sacro"[90], ovvero gli atti rituali compiuti dagli uomini antichi per rendere sacro un determinato spazio attraverso un atto inaugurale che delimitava il sacro tramite una recinzione:

> Mi sbaglio, Dio,
> o il tempo si riapre
> e non ha più la sua forma d'uovo? Mi sbaglio o torna il tempo dei Raccoglitori (così buoni)
> e sta crollando tutto un sistema di religioni?
> Mi sbaglio, o è il caso di pensare che si sia chiusa la parentesi millenaria
> e che il problema
> dei Contadini sia un problema che riguarda i Ministri degli Esteri? […]
> Ah, Padri Raccoglitori, che non sapevate seminare il grano
> e che non sentivate l'obbligo di conservare in vita
> ciò che per mangiare (avere vita) uccidevate,
> siete tornati attuali? miei contemporanei? […]
> La mia ripetizione è l'ultima nella catena delle ripetizioni!
> L'Atto inaugurale non riaccade. […]
> Il sacro è sempre pericoloso, si sa,
> per chi entra nei suoi recinti senza preparazione:
> senza aver compiuto i movimenti di approccio.[91]

Inserendosi infatti in una tradizione che vede con la fondazione del cristianesimo[92] (e in particolare grazie a Paolo) l'introduzione del tempo lineare, in una poesia immediatamente successiva, intitolata *Tarso da lontano*, Pasolini esprime la sua reticenza di fronte al dover abbandonare la storia dell'Eterno Ritorno a favore di una storia lineare, cambiamento creatosi con san Paolo che, con l'introduzione della parusia, ovvero della fine dei tempi, abolì il concetto

---

[90] Nel *Trattato di storia delle religioni* di Eliade torna più volte l'immagine del recinto; in particolare, esso è utilizzato dagli uomini antichi per segnalare la presenza di un oggetto che ritengono emanazione del divino, sia esso un altare, un albero, un sepolcro. Il recinto viene infatti utilizzato come strumento di "costruzione" dello spazio sacro.

[91] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., pp. 237-39. Collegato al tema del tempo circolare in questa poesia appare anche il tema dell'orgia. Il verso 13 cita infatti: "Penso che un'orgia su una tomba aiuti il raccolto?" anche in questo caso il tema è di derivazione elidiana e risulta connesso al tema del tempo perché, secondo Eliade, l'orgia è ciò che permette ai popoli antichi di regredire nell'"oscuro", nel caos primordiale dove vige la regola dell'"eterno istante" dove avviene, cioè, l'abolizione e la sospensione del tempo storico.

[92] Tradizione di lunga data nella filosofia che, come osserva anche De Martino in *Furore, simbolo, valore*, Il Saggiatore, 1962, pp. 31-32, comincia sul finire della Seconda guerra mondiale in ambito tedesco: «Il riconoscimento del particolare carattere del rapporto fra tempo e cristianesimo giunse a maturazione soprattutto durante gli anni che seguirono immediatamente la fine della Seconda guerra mondiale. Nel quadro di tale riconoscimento occupa senza dubbio un posto preminente l'opera di Oscar Cullmann, *Christus und die Zeit*. Il Cullmann pone il contrasto nel modo più netto: mentre per il mondo greco il simbolo del tempo è il circolo, per la religione iranica, per il giudaismo biblico e soprattutto per il cristianesimo il simbolo del tempo è invece la linea retta, con un'origine e un termine assoluto. Mentre il mondo greco è dominato dall'eterno ritorno e dalla liberazione dal tempo ciclico, la tradizione giudaico-cristiana pone al centro di un decorso temporale unico e irreversibile l'evento della incarnazione. Mentre il mondo greco si configurava la beatitudine secondo l'immagine spaziale dell'al di qua e dell'al di là, il Nuovo Testamento conosce un ordine escatologico articolato nei momenti temporali dell'oggi, dell'ieri e del domani. E infine mentre nel mondo greco era impossibile l'idea di un'azione divina che si rivela progressivamente nel tempo, e che manifesta in tal modo il suo disegno, il cristianesimo trasforma il divenire mondano in "storia santa", scandita nei momenti della creazione, del patto di Dio col suo popolo speciale, dell'incarnazione e della seconda definitiva parusia». Tesi anche ribadita da Eliade in *Mito e realtà* con pressoché la medesima analisi.

di Storia circolare. Pasolini scrive mentre si sta avvicinando a Tarso, la città natale di San Paolo, e, in un primo momento, l'Eterno Ritorno, caratterizzato in Pasolini (che mutua l'immagine da Eliade) dalla forma dell'uovo, immagine usata – come sottolinea più volte Pasolini – nei riti orfici per esprimere il tempo del ritorno, sembra essere forza vivificatrice positiva e operante dal momento che permette di unire la dimensione temporale di Pasolini a quella di san Paolo abolendo i millenni che li separano:

> È comparsa una striscia di luci come un verme fosforescente
> (oltre le ultime gole del Tauro)
> c'era il mare laggiù le gole si schiusero
> la pianura era misteriosamente tiepida
> Il cartello segnaletico è blu come in Germania, indica «Tarsus» con
> grande naturalezza.
> Eh già, se una cosa muta
> rimane anche ciò che essa era prima.
> Il Nostro cuore ci balzò in petto premuroso
> Eh già, per Noi tutto questo tempo è stata una parentesi,
> chiusa dal Nostro arrivo. Furono aboliti[93]
> questi eterni due millenni. Il punto in cui Paolo
> era lì e il punto in cui Noi arrivammo furono contigui
> Eh già, la forma d'uovo del tempo ci congiunge tutti
> Con l'eterna inopportunità non nascondo la mia emozione,
> mi agito sul sedile, guardo ostentatamente fuori
> (non vedendo naturalmente nulla, perché è notte, ed è scomparsa
> anche l'antica fila tremolante di luci sul mare), insomma
> ho Ri-trovato il luogo, Ri-vedo le azioni, Ri-ascolto le parole
> (borbotto il greco delle frasi patrimoniali;
> l'«agape» di prammatica e l'immancabile «pneuma»)
> sorrido della Gnosi come di una vecchia cosa famigliare[94].

A questa prima tensione di Pasolini si contrappone però, nella seconda parte della poesia, il desiderio – mai attuato davvero – di uscire dalla forma circolare del tempo, di «sfracellare l'uovo e tutti i ritorni pasquali; / abbandonare una volta per sempre la linea curva, coi suoi Paoli e tutto il resto». Nel finale, infatti, Pasolini osserva come ciò gli sia impossibile perché il suo cuore «che ama le Origini», rimane attaccato all'idea di un universo in cui tutto può coesistere

[93] Interessante è notare come il termine "abolizione" del tempo torni svariate volte nel *Trattato di Storia delle Religioni* di Eliade, riferito al Buddha, che «ha abolito il tempo e la Creazione, e si trova in quell'istante fuori del tempo che precede la cosmogonia» e in generale alla ripetizione dei gesti archetipici del mito, che hanno la funzione di togliere l'uomo antico dalla dimensione del tempo "profano" per inserirlo in quello sacro e perciò mitico: «Ripetendo un gesto archetipale, si inserisce in un tempo sacro a-storico, inserimento che può avvenire soltanto se il tempo profano è abolito. La notevole importanza di questa abolizione per l'uomo arcaico risulterà più oltre». E più avanti: «Ma che il medesimo meccanismo d'imitazione di un archetipo e di ripetizione di un gesto archetipale possa abolire la durata profana e trasfigurarla in tempo sacro, astraendo dai riti periodici, questo è un fatto pieno di significato» e ancora: «Le feste avvengono in un tempo sacro, cioè nell'eternità, come fa notare Mauss. Ma vi sono feste periodiche – sicuramente le più importanti – che lasciano intravedere qualche cosa di più: il desiderio di abolire il tempo profano già trascorso e di instaurare un "tempo nuovo". In altri termini, le feste periodiche che chiudono un ciclo temporaneo e ne aprono uno nuovo intraprendono una rigenerazione totale del tempo».

[94] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., pp. 241-42.

e quindi al tempo dell'Eterno Ritorno, come osserva anche Silvestra Mariniello commentando la poesia: «Il "tempo a forma di uovo" è la figura con cui Pasolini si riferisce all'invenzione della continuità, della totalità, delle origini; è la metafora della storiografia occidentale. Nella poesia *Tarso da lontano*, scritta nell'aprile del 1969 durante le riprese di Medea, un cartello, "blu come la Germania", che indica la strada per Tarso rivela un ponte e, allo stesso tempo, un abisso tra due realtà storiche, due momenti lontani nel tempo. Il Tarso del cartello blu è anche il Tarso di San Paolo, il Tarso di due millenni fa. Il presente dei visitatori si ricongiunge al passato»[95].

La contrapposizione tra due diversi tipi di temporalità torna anche nella poesia *Lungo le rive dell'Eufrate*, datata 18 aprile 1969, nella quale «le case coniche di fango», simbolo delle «forme arcaiche del centro umano», appaiono giustapposte a moderne «casette orizzontali e rettangolari»[96], indice dell'imminente modernizzazione di un territorio sentito ancora da Pasolini come atavico, nel quale però, nonostante tutto, sopravvive il tempo mitico e l'eterno ritorno tanto caro al poeta: «E la tutto ciò ch'è sepolto è destinato alla resurrezione / (ancora, almeno, per un figlio di contadini friulani). / Come un indovino ne sento la consolatrice presenza. / Del resto è poco che ho capito per quale ragione / la parola "ritorno" è quella che mi sembra più cara, / facendomi tremare misteriosamente»[97].

Questa tematica, per la quale il tempo circolare si rifà ad una logica di opposizioni coesistenti, mentre il tempo lineare procede tramite il superamento di tali opposizioni, è alla base anche della poesia *Callas* (che rimanda anche, indirettamente, alla Medea, essendo Callas la protagonista del film) e che compare poco dopo la già citata poesia *Endoxa* nella quale Medea viene tratteggiata come una Saula che ebbe una folgorazione alla rovescia. In *Callas*, infatti, l'idea di una temporalità che procede in maniera dialettica verso il progresso viene definitivamente scardinata dal poeta:

> «Tutto cessa da sé, quando la (il) cliente
> non ha più soldi», disse il collega cinico
> a Jung. Ma niente è mai cominciato! C'è stato
> forse il momento inaugurale in cui la vittima
> da buttare nel fuoco fu sostituita (presso gli Scozzesi)
> da un fantoccio?
> Le due cose furono (e sono) sempre contemporanee.
> I superamenti, le sintesi! sono illusioni,
> dico io, da volgare europeo, ma non per cinismo –
> e Lévy-Bruhl fondava il razionalismo delle società...
> *superiori* (e lo faceva a ragione) su «tempo, spazio e sostanza»,

[95] S. Mariniello, *Temporality and the Culture of Intervention*, «Autumn», vol. 22, n. 3, 1995, pp. 111-139, pp. 136-37.
[96] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 247.
[97] Ibidem p. 249.

terna di cui mancano (e avevano dunque ragione...
le società *inferiori*) i due primi dati! La tesi
e l'antitesi convivono con la sintesi: ecco
la vera trinità dell'uomo né prelogico né logico,
ma reale. Sii, sii scienziato con le tue sintesi
che ti fanno procedere (e progredire) nel tempo (che non c'è)
ma sii anche mistico curando democraticamente
nel medesimo tabernacolo, con sintesi, tesi e antitesi.
La storia non c'è, diciamo, c'è la sostanza: che è apparizione.
Così potrai vivere, da bravo cittadino rivoluzionario,
nella storia che è la sola illusione possibile per te.
Infatti, il sole domenicale splende, e fervono lavori
di falegnameria, evidentemente supplementari o «straordinari»
nella pace del sole della Cappadocia, la cui realtà
dopo una lunga interruzione, riprende il suo corso,
attendendo, oggi, ad esempio, l'arrivo della Callas.
(Sotto questo sole, poi, sia detto ancora, per incidente,
San Paolo è passato invano. Migliaia di creature
hanno continuato senza interruzione e pace
a pascolare greggi se maschi, a zappare e filare se femmine;
tutti ugualmente soffocati da polvere o fango secco –
mentre supremamente indifferenti mandorli e pistacchi
convivono smaglianti
con chi ha ancora un po' di soldi da spendere. [98]

Il collegamento con san Paolo avviene, ancora una volta, sul finale della poesia dove Pasolini, dopo l'iniziale impostazione teorica del componimento, osserva come per i popoli della Cappadocia san Paolo sia passato invano, in quanto non è stata appresa, da queste popolazioni di contadini e pastori, la lezione del tempo lineare, di cui Paolo è l'iniziatore.

L'uso di animali quali le pecore serve a Pasolini per richiamare la dimensione agraria delle civiltà che si fondava sul tempo del ritorno; oltre alle pecore, Pasolini utilizza anche la figura animale dell'orso che, come osserva Bazzocchi, «rappresenta il padre», per alludere al «ritorno del tempo antico, mitico, interno al tempo moderno»[99]; nella poesia *Ancora sull'orso* del maggio del 1969 sempre contenuta nell'*Appendice* di *Trasumanar e organizzar*, ad esempio, Pasolini apostrofa l'orso, che già era comparso ne *Le Ceneri di Gramsci*, come la «Bestia del

[98] Ibidem p. 262. Un'interessante analisi del componimento è contenuta anche nel già citato libro di Paolo Desogus, *In difesa dell'umano. Pasolini tra passione e ideologia*, nel quale viene sottolineata l'importanza del chiasmo come espediente letterario per descrivere la copresenza delle diverse temporalità collimanti all'interno della poesia *Callas* e mettendo inoltre in luce il legame tra questa poesia e alcuni aspetti della dialettica hegeliana che ne stanno alla base. cfr. P. Desogus, *In difesa dell'umano*, cit., p. 58: «L'espediente letterario usato per dare forma alla duplicità della storia è qui quello del chiasmo che lega e ricombina in un gioco senza soluzione di continuità soggetto e oggetto, razionale e irrazionale. In questo modo l'espressione chiastica consente di esprimere una perenne contraddizione, un'inconciliabilità che nega la storia e parallelamente la riafferma. Insieme al gioco concettuale questi versi chiamano implicitamente in causa ancora una volta Hegel e in particolare la massima dei Lineamenti della filosofia del diritto secondo cui "ciò che è razionale è reale; e ciò che è reale è razionale"».

[99] Cfr. M. A. Bazzocchi, *Le forme del tempo nella poesia di Pasolini*, cit., p. 193.

Ritorno»[100] e viene affiancato all'immagine delle uova pasquali di Casarsa, simbolo della nascita e della circolarità del tempo in contrapposizione proprio con Gramsci e quindi con l'idea marxista di una progressione verso il futuro della storia:

> Comunque io, preso atto del ritorno della primavera e di quanto
> in essa permane, ritornando – le uova dipinte
> di Casarsa – pasquali – simbolo del rinascere, e le uova di oggi,
> si sono affiancate nel mio... spirito.
> Le seconde non hanno *superato* le prime, assimilandole
> in sé fino a farle sparire, no! Le hanno superate, e pur incamerando
> le loro forme, si sono poi loro giustapposte, in una serie infinita,
> ché la storia, la storia è rotonda, come il tempo dell'eternità
> che essa quindi solo a parole contraddice – l'orso della primavera e [Gramsci
> sono uno accanto all'altro
> La visione è frontale, è sacra,
> la mia anima è un tabernacolo dove coi nuovi numi che li hanno [assimilati
> persistono, niente affatto ammuffiti, anzi vivi e vegeti, i vecchi,
> ah, orso, Bestia del Ritorno,
> incamminati per una strada da cui non puoi più voltare,
> ti prego, va' avanti, va' avanti sempre dritto![101].

Sia nella sopra citata poesia *Callas* sia nella poesia *Ancora sull'orso* Pasolini comincia a dimostrare un interesse per un procedere storico-temporale nel quale le fasi non si alternano l'una all'altra ma si compenetrano in una sorta di continua compresenza, cioè nell'idea di una "storia rotonda" che traspare in questo nucleo di poesie, in *Medea* e anche nel *San Paolo*. Come osserva infatti Bazzocchi nel suo studio sul tempo nelle poesie pasoliniane: «Pasolini usa questo motivo mitologico per chiarire un'idea che lo tormenta assiduamente in questi anni, e che trova nel film *Medea* la sua realizzazione visiva. Secondo Pasolini la dialettica hegeliana non può spiegare la storia, perché nella storia dell'individuo passato e presente possono convivere, il presente non cancella il passato. Quindi una visione mitica, infantile, sacrale del mondo può benissimo stare accanto a una visione razionale e adulta»[102].

Il concetto di tempo nella prelogica di Levy-Bruhl

[100] L'immagine dell'orso, sempre connessa a Gramsci e all'eterno ritorno torna anche nella poesia *Comunicato all'Ansa (nazional-popolare)* con data 11 maggio 1969 come emblema del tempo ciclico. Cfr. P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 257: «Era maggio, e come il sole fu un po' più alto, / ambiguamente ardente su *queste* piante, l'orso, l'animale del ritorno / ne andò – ma non per sempre!». Le piante alle quali fa riferimento il verso, e la cui particolare natura è sottolineata dall'uso del corsivo nell'aggettivo dimostrativo, sono descritte qualche verso prima come «piante *rinate* o *riapparse*» inserite per l'appunto nel ciclo di morte e rinascita tipico della stagionalità a cui appartiene anche il letargo dell'orso.
[101] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 258.
[102] Cfr. M. A. Bazzocchi, *Le forme del tempo nella poesia di Pasolini*, cit., p. 193.

L'idea che il succedere storico verso un futuro sempre nuovo non sia l'unica possibilità del procedere temporale trova la sua espressione più felice proprio nella già citata poesia *Callas* nella quale sono numerosi i temi ripresi dall'antropologia, riprendendo non solo Eliade ma anche De Martino[103].

Osservando infatti come i superamenti e le sintesi siano solo delle illusioni Pasolini critica i concetti moderni di spazio e tempo soprattutto per come vengono considerati nella filosofia occidentale: «I superamenti, le sintesi! Sono illusioni, / dico io, da volgare europeo, ma non per cinismo – / e Lévy-Bruhl fondava il razionalismo delle società… / *superiori* (e lo faceva a ragione) su "tempo, spazio e sostanza"»[104].

Come viene notato nelle Note all'edizione dei Meridiani Mondadori[105], i concetti di "tempo, spazio e sostanza" come forme logiche alla base del pensiero dell'uomo moderno derivano dal libro *L'anima primitiva* di Levy-Bruhl; pur citando tale autore direttamente è però probabile che Pasolini non avesse letto direttamente tale opera, che non compare nella biblioteca di Pasolini[106] (né vi compare alcun altro libro di Levy-Bruhl) e anche nei saggi critici o negli articoli di Pasolini Levy-Bruhl compare molto sporadicamente e solo a livello citazionistico il che rende probabile l'ipotesi che Pasolini abbia appreso tali nozioni nel saggio di De Martino *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* del 1941, in particolare nel *Saggio sul prelogismo di Levy-Bruhl*. In tale saggio, che apre il primo capitolo dell'opera, De Martino analizza infatti le teorie di Levy-Bruhl, dapprima spiegandone i concetti, dal momento che ritiene Levy-Bruhl per lo più sconosciuto al pubblico italiano, poi criticandone il contenuto. Levy-Bruhl teorizza infatti una natura "prelogica" dell'uomo delle cosiddette "società inferiori", cioè primitive, che non significa che esse siano illogiche o antilogiche[107], come nota De Martino, ma che in esse manchi la capacità di raffigurarsi in maniera astratta le concezioni di tempo, spazio e causa. Secondo la teoria della prelogica, infatti, il modo in cui l'uomo primitivo si raffigura il tempo e lo spazio non è attraverso la logica ma tramite quella che Levy-Bruhl chiama «associazione mistica» o «partecipazione mistica»[108] che fa sì che, per l'uomo primitivo, tempo e spazio siano realtà

[103] A. M. Sobrero mette in luce come spesso Pasolini legga Eliade a partire dai saggi di De Martino: nell'edizione del 1954 del *Trattato di Storia delle religioni*, edizione che legge Pasolini, l'introduzione – tra l'altro fortemente critica – è di De Martino; similmente, lo scritto *Le mythe de l'éternel retour* di Eliade viene trovato da Pasolini nell'antologia demartiniana del 1962 *Magia e civiltà*. Cfr. A. M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere*, cit. p. 101.
[104] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 262.
[105] Ibidem p. 1563.
[106] Parlando di biblioteca di Pasolini si fa riferimento al catalogo di libri posseduti da Pasolini presente nel volume *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini* a cura di G. Chiarcossi e F. Zabagli, Olschki, Firenze, 2017. Tale catalogazione, tuttavia, risulta per certi aspetti incompleta in quanto non vi compaiono numerose opere certamente lette e possedute da Pasolini.
[107] E. De Martino, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Laterza, Bari, 1941, p. 25.
[108] Ibidem p. 32.

ubique, non determinate da un rapporto di successione di passato e futuro ma caratterizzate dalla compresenza.

L'idea delle società arcaiche caratterizzate da un modo di esperire il tempo solo nell'ottica dell'eterno ritorno rimane costante in Pasolini fino alla fine; nel brano che chiude il volume saggistico *Empirismo Eretico*, del 1972, Pasolini dà una definizione del "barbaro", inteso come uomo primordiale, antitetico all'uomo della modernità e che partecipa alla realtà in maniera "mistica" e non logico-concettuale:

> Il barbaro, [...] nell'identificazione assoluta di pragma e enigma, vive la Realtà come Verità: Verità non solo filosofico-religiosa (quella di tutte le grandi interpretazioni del Reale) ma anche scientifica (la circolarità dello spazio e relatività del tempo). Il barbaro non ha bisogno di illusioni *per vivere, ossia per esprimersi*. Ma dal momento in cui comincia a vivere la realtà come contemplazione (fin dal primo barlume di questa) e quindi ne inventa la successività e la spazio-temporalità, egli scopre la storia, cioè l'illusione. Di cui da quel momento in poi avrà sempre bisogno, e fonderà quindi su questo, e solo su questo l'inautenticità: l'alienazione prima contadina e poi piccolo-borghese[109].

Come osserva Edi Liccioli ne *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Pasolini, creandosi un mito della barbarie personale e romanticizzato «dimostra di credere all'esistenza di uno stadio pre-evolutivo in cui l'uomo sarebbe stato totalmente innocente, vale a dire senza alcuna cultura. Ipotizza, cioè, l'esistenza dell'uomo al di fuori di una qualsiasi strutturazione culturale della vita»[110] idea che torna a collegarsi con gli studi di Mircea Eliade e con il concetto da Eliade teorizzato della "ierofania" come modo di conoscenza e di rappresentazione della realtà. «Anche il barbaro, allora, si contempla, si immagina e si rappresenta nel tempo: tempo circolare anziché unilineare, come nella nostra concezione ebraico-cristiana della storia, ma ugualmente subito come condanna inflitta dalla o dalle divinità in seguito al peccato originale (mito di fondazione di tutte le culture esistenti). L'illusione del tempo, pur nella diversità delle sue strutture, è perciò comune tanto al primitivo quanto all'uomo di oggi»[111].

Pasolini, infatti, criticando il tempo lineare della modernità e del progresso, vuole in definitiva dimostrare come anche una forma "razionale" della storia contenga in realtà al suo interno i mitologemi del tempo antico, riflessioni che derivano, ancora una volta, dagli studi di De Martino ed Eliade.

---

[109] P. P. Pasolini, *Empirismo Eretico* in ID., P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo I, cit., pp. 1638-39.
[110] E. Liccioli, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini,* Le Lettere, Firenze, 1997, p. 33.
[111] Ibidem p. 34.

Il tempo lineare del Cristianesimo in Eliade e De Martino

Pur non citando direttamente il concetto di Eterno Ritorno, che apparirà solo successivamente nell'opera demartiniana in contrapposizione alla concezione di Eliade (tale concetto trova spazio, infatti, soprattutto nell'opera *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* che però sarà pubblicata solo nel 1977 pur essendone già in parte divulgati i contenuti), De Martino osserva come la concezione di tempo nelle civiltà primitive sia determinata da una continua reversibilità dei momenti:

> D'altra parte la funzione partecipante non si limita solo a sostituire sistemi solidali di tempi e di accadimenti, ma tende anche a far confluire l'uno nell'altro, in una sorte di eternità immediatamente e attualmente vissuta, i momenti temporali del passato del presente e del futuro. In altre parole: non soltanto il tempo è rappresentato e sentito dalla mentalità primitiva come qualitativamente e numinosamente ritmato, ma altresì il tempo non è per essa un corso di momenti irreversibili: quella stessa colorazione affettiva che unifica in un unico sistema solidale tempi e accadimenti determinati unifica altresì presente passato e futuro nell'attualità del sentire. Il tempo religioso dei primitivi tende perciò all'intemporalità, tende, cioè, a configurarsi come un presente che riassorbe in sé il passato e che prefigura il futuro. Dalla tendenziale intemporalità, per esempio, del periodo mitico, ovvero dalla partecipazione mistica fra il suo passato il suo presente e il suo futuro, deriva l'efficacia magica del racconto o della messa in iscena del mito.[112]

Quel che però è davvero interessante ai fini della comparazione con il concetto di storia lineare in Pasolini, che appunto fa cominciare la storia con i suoi superamenti a partire da san Paolo, è il modo in cui De Martino critica la nozione di "prelogica" di Levy- Bruhl; cercando di dimostrare come la concezione di tempo circolare continui ad agire anche all'interno della logica moderna, infatti, De Martino cita in causa il Cristianesimo, osservando come con esso avvenga sì il superamento della concezione di Storia caratterizzata dalle coesistenza ma, al tempo stesso, permanga al suo interno anche il tempo per come esso veniva concepito nella "prelogica", ovvero un tempo caratterizzato dalla polivalenza dei momenti:

> Infatti, se il primitivo annunzio di Gesù, si trasformò lentamente, per opera di Paolo e del quarto evangelista, nella partecipazione pneumatica all'opera del Cristo, se l'attesa del Regno sopravveniente, annunziato dal messia Gesù, si attenuò nella esperienza presente del Regno già realizzato dal Cristo nella sua chiesa, se il Messia finì coll'assorbire il Regno, e la religione della speranza, orientata, prevalentemente, verso un evento futuro-presente, si risolse in un mistero di salvezza, prevalentemente orientato verso un evento passato-presente (verso il passato-presente inerente all'epifania liturgica del rito eucaristico), ciò

[112] E. De Martino, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, cit., pp. 31-32.

> poté accadere in virtù di una rappresentazione e di una esperienza del tempo affine a quella dei primitivi […] "prelogica", a ben osservare, si rivela non solo la mentalità primitiva, ma anche la "mentalità cristiana".[113]

Questo saggio di De Martino può essere messo in relazione con un saggio di Pasolini apparso sul «Corriere della Sera» il 6 ottobre 1974 con il titolo *Chiesa e Potere* e raccolto poi in *Scritti corsari*[114]; in questo saggio Pasolini analizza il processo di secolarizzazione a cui è andata incontro la Chiesa Cattolica, auspicandone un rinnovamento che porti la Chiesa ad una "liberazione dal potere". Per attuare tale liberazione è necessario che il Cristianesimo riscopra la sua vera novità, ovvero la scoperta della fine del tempo ciclico alla luce di una "fine dei tempi":

> La seconda novità religiosa che si prospetta per il futuro è la seguente. Fino a oggi la Chiesa è stata la Chiesa di un universo contadino, il quale ha tolto al cristianesimo il suo solo momento originale rispetto a tutte le altre religioni, cioè Cristo. Nell'universo contadino Cristo è stato assimilato a uno dei mille adoni o delle mille proserpine esistenti: i quali ignoravano il tempo reale, cioè la storia. Il tempo degli dèi agricoli simili a Cristo era un tempo «sacro» o «liturgico» di cui valeva la ciclicità, l'eterno ritorno. […] Al contrario, Cristo ha accettato il tempo «unilineare», cioè quella che noi chiamiamo storia. Egli ha rotto la struttura circolare delle vecchie religioni: e ha parlato di un «fine», non di un «ritorno». Ma, ripeto, per due millenni, il mondo contadino ha continuato ad assimilare Cristo ai suoi vecchi modelli mitici: ne ha fatto l'incarnazione di un principio assiologico, attraverso cui dar senso al ciclo delle culture. La predicazione di Cristo non ha avuto molto peso. […] Ora, di colpo, la campagna ha cessato di essere religiosa. Ma, in compenso, comincia a essere religiosa la città. Il cristianesimo da agricolo si fa urbano: caratteristica di tutte le religioni urbane – e quindi delle *élites* delle classi dominanti – è la sostituzione (cristiana) del fine al ritorno: del misticismo soteriologico alla pietas rustica. Dunque, una religione urbana, come schema, è infinitamente più capace di accogliere il modello di Cristo che qualsiasi religione contadina.[115]

In questo articolo appare evidente la lezione di De Martino, che pone la novità del Cristianesimo proprio nel cambiamento radicale che esso impose alla concezione della Storia, concetto che Pasolini riprende ma che anche rielabora alla luce degli studi di Eliade; in Pasolini, infatti, l'avvento del tempo lineare è sì connesso all'avvento del Cristianesimo ma è anche collegato alla fine delle religioni contadine arcaiche, di cui parla ampiamente Eliade nel *Trattato di storia delle religioni* e che Pasolini riunisce sotto il nome di "Padri raccoglitori" – tema che è invece assente in De Martino.

---

[113] Ibidem, p. 67.
[114] Cfr. P. P. Pasolini *Scritti corsari* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 356-361.
[115] Ibidem pp. 359-60.

Inoltre, questo stesso concetto, oltre che da De Martino viene appreso da Pasolini anche da Eliade; in una recensione del 1974 a *Mito e realtà* di Eliade, recensione in parte negativa perché, come osserva Sobrero, proprio in quegli anni si scoprì il filonazismo di Eliade[116], Pasolini rimprovera allo storico delle religioni proprio la mancanza di coraggio nel mostrare quale sia la vera novità del Cristianesimo, ovvero l'introduzione del tempo lineare. Pasolini osserva infatti come, nella sua ricerca, Eliade non valorizzi il Cristianesimo: analizzando i mitologemi del Cristianesimo come comuni a tanti altri culti, lo storico delle religioni livella il Cristianesimo, riducendolo ad una semplice analisi comparativa con le altre religioni e non mostrandone invece la novità, ovvero la fondazione di un tempo lineare:

> Non c'è oggettivamente alcun salto di qualità trai «mitologemi» del cristianesimo e quelli di ogni altra religione contadina. O meglio ciò che differenzia il cristianesimo dalle altre religioni è l'accettazione della storia e della sua unilinearità. Insomma, ciò che il cristianesimo ha di originale è Cristo. Il quale non opera in un tempo mitico o liturgico, ma in un tempo storico. È quasi *malgré soi* che egli si ripropone poi – naturalmente – come eroe da riattualizzare attraverso le cerimonie religiose, da imitare rivivendone la realtà ecc. ecc. Insomma, dopo aver accettato la storia, egli viene rimitizzato, e riassorbito nelle abitudini delle vecchie religioni contadine, che puntano più sul suo sacrificio cruento e sulla sua resurrezione, che sulla sua predicazione. Esse infatti hanno e hanno sempre avuto bisogno di un modello assiologico della fecondazione e della rinascita stagionale delle messi. La loro – per usare la formula celebre dello stesso Eliade – è la religione dell'«eterno ritorno».[117]

Per osservare dunque ancora una volta come Pasolini colleghi l'istituzione del tempo lineare all'operazione di san Paolo sarà utile citare un ulteriore passo, questa volta tratto da *Petrolio*[118]:

---

[116] Nel 1973 Furio Jesi, in un libretto redatto originariamente come voce *Mito*, per l'*Enciclopedia Filosofica Mondadori*, riprendendo le testimonianze riportate dallo storico rumeno Theodor Lavi, non solo aveva rivelato le simpatie filonaziste, espresse da Eliade alla fine degli anni Trenta, ma aveva adombrato la sua militanza nel movimento fascista rumeno della Guardia di Ferro. «L'Eliade è, notoriamente, un esponente di quella che si autodefinisce la cultura della "destra tradizionale"», commenta Jesi. Cfr. A. M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere*, cit., p. 104.

[117] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, cit., p. 2114

[118] La vicinanza tra il *San Paolo* e *Petrolio* è già stata messa in luce dalla critica. In particolare, sono numerosi gli interventi della critica che creano un parallelismo tra il protagonista di *Petrolio*, Carlo, e san Paolo. Su tutti si veda il capitolo dedicato proprio a san Paolo da Armando Maggi in *The Resurrection of the Body*, The University of the Chicago Press, 2009, dove Maggi analizza la presenza della tematica del corpo nelle ultime opere di Pasolini, da *Salò*, al *San Paolo* a *Petrolio*. Anche Walter Siti in *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pier Paolo Pasolini*, Rizzoli, 2022, opera nella quale Siti si pone l'obiettivo di riprendere e rileggere i saggi precedentemente scritti, collega *San Paolo* a *Petrolio*, il cui titolo alternativo era proprio "Vas". Per Siti, infatti, Carlo appare come un «san Paolo svuotato: non, secondo la dizione neotestamentaria e dantesca, *vas electionis*, ma, secondo il suggerimento che viene dal protagonista della *Divina Mimesis*, «vas di riduzione». Carlo si scinde nelle due "anime" di san Paolo: quella mistica (tradotta in uno sregolamento dei sensi) e quella organizzativa (fa carriera all'Eni): ma l'opposizione tragica (fondata sull'espediente letterario dello sdoppiamento) non ha più ragione di esistere: "questo è il poema dell'ossessione dell'identità e, insieme, della sua frantumazione"; i due Carli si riuniscono in un personaggio solo, banale, "tiepido"». Cfr. p. 213.

> Così che il vecchio F., con la sua vocetta drammatica e austera, cominciò a recitare nel vuoto la sua enciclica sulla tesi l'antitesi e la sintesi: enciclica in cui, in parte scherzosamente e in parte no, e quindi provocatoriamente, si invocava la possibilità del resto perduta di una logica "duadica", in cui tutto restasse coesistente e non "superato", e le contraddizioni non fossero che "opposizioni"; in tal caso la storia non sarebbe stata più la storia unilineare e successiva, nata, com'è noto, dall'esegesi riformistica del Vecchio e del Nuovo Testamento, oltre che delle Lettere di San Paolo. Su ciò si era fondato tutto il razionalismo occidentale moderno, proprio mentre la scienza dimostrava che il tempo non era affatto fondato su unilinearità e successività, e anzi addirittura non esisteva, tutto essendo compresente (come già avevano insegnato le religioni dravidiche.[119]

Pasolini, infatti, riprendendo sempre anche l'analisi di De Martino, non cita primariamente Cristo come fondatore della storia lineare[120] ma san Paolo, che nelle sue *Lettere* dà della Storia una visione soteriologica, improntata sulla salvezza dell'umanità che avverrà alla fine dei tempi. Non a caso, infatti, uno dei passi selezionati da Pasolini per la sceneggiatura su san Paolo riprende la predica che l'apostolo delle Genti tenne all'areopago di Atene dove, in mezzo ad altri concetti di ordine filosofico, osservò come sia stato Dio a fissare i termini dell'esistenza umana «nel tempo e nello spazio»[121].

Inoltre, *Ossessione soteriologica* è il titolo "parlante" di una delle poesie dell'aprile del 1969 facente parte del nucleo in *Appendice a Trasumanar e organizzar* in cui Pasolini, osservando come si sia concluso il tempo dell'Eterno Ritorno, del cui sapere erano detentrici le pecore, si chiede cosa accadrà ora all'umanità: «La fine del sapere delle pecore è unita alla fine / del significato del giorno: ormai non ci saranno più / giorni – anni, Natali, Pasque: il tempo non avrà più forma d'uovo, / mentre il sapere delle pecore era proprio il sapere del ritorno»[122].

È interessante notare come in questa poesia Pasolini esponga il proprio pensiero di "amante delle Origini", che lo porta a rifiutare il cambiamento antropologico in atto a favore di una ripresa del tempo mitico dell'Eterno Ritorno; la poesia si conclude infatti con una laconica osservazione di Pasolini che si distanzia dal tempo dei moderni: «Ma cosa incomincia / per voi,

---

[119] P. P. Pasolini, *Petrolio* in ID., *Tutti i Romanzi* tomo II a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Meridiani Mondadori, Milano, 1998, pp. 1800-01.

[120] Pasolini rimarca il fatto che Cristo ha parlato contro le nozioni di presente e passato nell'Appendice a *Edipo Re,* contenuta in P. P. Pasolini, *Per il cinema* tomo I, cit., p. 1055: «D'altra parte bisogna convenire che ormai il piccolo-borghese non è altro che l'uomo: e ha preso in eredità dall'uomo l'idea del tempo. È una favola, questa del tempo, su cui egli fonda la sua vita: conservazione, previdenza, rispettabilità, moralità ecc. ecc.: e anche la sua arte. Cristo ha perso assolutamente il suo tempo predicando di non pensare al domani. L'idea del domani, come quella dell'ieri, sono le sole presenti nella testa di noi borghesi».

[121] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit. p. 1946. Pasolini voleva inserire nella sceneggiatura anche delle interviste che permettessero di inserire san Paolo nel quadro storico-culturale del suo tempo, mettendo in luce le varie correnti filosofiche compresenti, come la Stoà, l'Ellenismo, le religioni misteriche a dimostrazione del forte sincretismo cristiano.

[122] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II cit., p. 254.

non più ossessionati dalla vostra salvezza? / Dove andate, usciti dal cerchio, per questa linea retta?»[123].

Appare qui dunque la critica che Pasolini fa a san Paolo, in quanto responsabile della creazione di un tempo lineare, critica che ritorna lungo tutta la sceneggiatura, in cui il Paolo santo si contrappone al Paolo borghese che crea l'Istituzione della Chiesa con tutto quel che in essa c'è di male, critica che torna, in maniera molto interessante, anche nella Quarta di Copertina de *La nuova gioventù*.

La Nuova gioventù: riscrittura sotto il segno di san Paolo

La nuova gioventù è un testo fondamentale per delineare l'evoluzione della concezione del tempo nell'opera di Pasolini; essa, infatti, è l'ultima raccolta poetica di Pasolini, uscita pochi mesi prima della sua morte come un rifacimento della giovanile produzione friulana che è quasi un testamento delle ultime ideologie del poeta.

Alcuni saggi importanti hanno già messo in luce la relazione tra *La nuova gioventù* e il tema del tempo, ad esempio, per Bazzocchi, tale raccolta poetica si configura come una riscrittura "al negativo"[124] de *La meglio gioventù* dove avviene una contrazione del passato nel presente: «Il tempo dell'origine si è rovesciato in quello della fine. In realtà non si tratta della chiusura di un cerchio, perché la fine non si ricongiunge con l'inizio ma lo rinnega»[125]. Ciò avviene, ad esempio, nel componimento che apriva *Poesia a Casarsa*, nel quale l'apostrofe a una fontana d'acqua del paese del poeta («Fontana d'acqua del mio paese. Non c'è acqua più fresca che al mio paese. Fontana di rustico amore»[126]) diviene una «fontana d'acqua di un paese non mio»[127]. Per il Pasolini che si ritrova a scrivere nel 1975, infatti, il tempo atavico del Friuli è stato inghiottito da quello del progresso, come osserva Roberto Chiesi in *Il corpo del degrado. Appunti sull'Italia del presente nell'opera di Pasolini (1973-1975)*: «Riscrivendo nella seconda forma de *La meglio gioventù* i versi appartenenti alla prima stagione della propria lirica (gli anni dal 1941 al 1953, quando Pasolini aveva fra i diciannove e i trentun anni), lo spettro delle poesie è investito dalla consapevolezza della morte di quel mondo contadino che ne era stato l'ispirazione»[128]. È infatti lo stesso Pasolini a esprimere questo pensiero in un'intervista

[123] Ibidem pp. 254-255.
[124] M. A. Bazzocchi, *Le forme del tempo nella poesia di Pasolini*, cit., p. 194.
[125] Ibidem.
[126] P. P. Pasolini, *La meglio gioventù* in ID., *Tutte le poesie* tomo I, cit., p. 167.
[127] P. P. Pasolini, *La nuova gioventù* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 407.
[128] R. Chiesi, *Il corpo del degrado. Appunti sull'Italia del presente nell'opera di Pasolini (1973-1975)* in *L'eredità di Pier Paolo Pasolini* a cura di A. Guidi, P. Sassetti, Mimesis, Milano, 2009, p. 51.

rilasciata a Gideon Bachmann nel settembre del 1974: «Il fondamento della religione contadina è quello dell'eterno ritorno stagionale. Adesso questi miti sono finiti, perché l'agricoltura, la natura non ha più senso. Il ciclo stagionale, che è al fondo di tutti questi miti, non c'è più: è stato sostituito da tutti gli infiniti cicli produzione-consumo; c'è quello delle automobili, dei vestiti, ci sono tanti piccoli cicli»[129].

Infine, un'indagine approfondita della riscrittura del primo libro di Pasolini, intesa come uno «sdoppiamento, qualcosa di molto più complesso di una semplice palinodia o di una tautologica ripetizione»[130] è stata condotta da Maria De La Nieves in *Dalla «Meglio» alla «Nuova gioventù»: temporalità e sdoppiamento in Pasolini*. Per De La Nieves la forma a cerchio del tempo rappresenta un concetto di primaria importanza all'interno della poesia di Pasolini: ritornando sulle pagine giovanili, infatti, a Pasolini «il mondo antico appare come un mondo senza qualità, contrassegnato anzi da una sola caratteristica che è precisamente temporale: la sua capacità cioè di permettere un ritorno, e di descrivere così dei ricorsi infiniti tali da mimare platonicamente l'eternità. Di fronte a questo circolo inficiato dal tempo, ma sempre ricostruibile, il "nuovo" presenta l'aspetto dell'*iter* rettilineo aperto *ad infinitum*, fondato quindi sulla inarrestabile geminazione del diverso. Un diverso che appare a Pasolini sotto l'aspetto della serialità, quasi che la differenza, priva di contenuto specifico, sia a sua volta eternamente ripetibile e si rifletta in una *enfilade de miroirs*»[131].

Ma tra le novità che appaiono ne *La nuova gioventù* vi è anche l'inserimento della figura di san Paolo che si connette al discorso sul tempo che da circolare diviene lineare; sono infatti due le poesie nelle quali compare *ex novo* la figura di san Paolo[132]. Queste poesie sono state studiate da Ilario Quirino in *Pasolini sulla strada di Tarso*, che nota infatti come «La presenza dell'apostolo divenne, negli ultimi tempi della vita del poeta, in sintonia con un suo particolare stato psichico, particolarmente pregnante, ossessiva. Basti considerare la frequenza con cui il santo ritornò, e si impose, nel rifacimento di alcune poesie inserite ne *La nuova gioventù*, in particolare nella *Dansa di Narcìs* (I), (II), (III) e nella *Pastorella di Narcìs*, stravolgendone il corpo»[133]. Confrontando la versione del 1975 con quella del 1954 si può notare come queste due poesie non incorrano solo in cambiamenti lessicali o metrici (perdendo ad esempio il

[129] Cfr. P. P. Pasolini, *Il cinema in forma di poesia* a cura di L. De Giusti, Cinemazero, Pordenone, 1979, p. 158. ora in P. P. Pasolini, *Interviste corsare sulla politica e sulla vita: 1955-1975* a cura di M. Gulinucci, Liberal, Roma, 1995, p. 235.
[130] M. De Le Nieves Muniz, *Dalla «Meglio» alla «Nuova gioventù»: temporalità e sdoppiamento in Pasolini* in «Letteratura italiana contemporanea», IX, 24, maggio-agosto 1988, pp. 307-316.
[131] Ibidem p. 309.
[132] La riscrittura de *La nuova gioventù* avviene nel 1974, proprio quando Pasolini riprende in mano la sceneggiatura del San Paolo apponendovi alcune modifiche molto importanti; in particolare, Pasolini enfatizza il ruolo negativo del Paolo prete, ad esempio, inserendo la figura di Satana che intercede all'istituzione della Chiesa come opera demoniaca rendendo le azioni del Paolo fariseo malvage.
[133] I. Quirino, *Pasolini sulla strada di Tarso*, prefazione di G. Zigaina, Costantino Marco, Lungro, 1999, p. 184.

precedente schema rimico che faceva riferimento a modelli provenzali) ma siano stravolte proprio a livello tematico: il nuovo personaggio che viene introdotto come motore di senso su cui si imperniano entrambe le poesie, non a caso in successione, è infatti la figura dell'apostolo. Nelle tre danze di Narciso Pasolini contrappone la vita dell'uomo libero a quella del prete, costatando ossimoricamente che, se pure nessun uomo è davvero libero, di certo i preti «cun Abramo, a son muàrs par sempri»[134] (con Abramo sono morti per sempre). Queste poesie richiamano dunque la critica di Pasolini all'uomo di religione intento a riti e a doveri preimpostati che svuotano il sentimento puro della fede (e questo atteggiamento è ben definito dall'io lirico che ne *La dansa di Narcìs* (II), con un atteggiamento di distacco, guada il prete che battezza e cresima un fanciullo). Origine di questa istituzionalizzazione della fede è da ravvisarsi, ancora una volta, in San Paolo, che nella terza danza diviene il male del nuovo mondo fondato sul progresso: «Oh dolore, proprio dentro, nel fondo più mio del mio cuore, di sapere che San Paolo è stata la grande disgrazia di questo piccolo mondo. Liberarsi vuol dire liberarsi dal suo abbraccio: ma ahi con esso spariscono anche le preghiere dei ragazzi...»[135]. Questa critica al San Paolo organizzatore continua anche nella poesia *Pastorela di Narcìs*, la quale è stata rielaborata, come osserva nella nota Walter Siti, proprio negli ultimi anni di revisione del *San Paolo*[136]. La prima parte della poesia è infatti divisa simmetricamente in due strofe, la prima delle quali è un'esaltazione della vitalità dei giovani «che si masturbano ridendo sul greto del Tagliamento: là dove nei suoi viaggi non è mai arrivato San Paolo»[137], estranei cioè dai sensi di colpa e dal peccato della carne instauratosi con le lettere dell'apostolo; nella seconda strofa, invece, l'io lirico critica quei ragazzi condizionati dai precetti paolini, a cui viene tolta la libertà e la spensieratezza: «Non credo nella Chiesa e nei ragazzi di quattordici anni che se sono manovali sembrano studenti, e il contrario: sono cattivi e seri come vuole San Paolo»[138].

Ma, oltre alle aggiunte che rielaborano l'edizione del 1954 e che ne costituiscono alcune delle più importanti modifiche, ciò che colpisce è il collegamento tra l'inserimento della figura

---

[134] P. P. Pasolini, *La nuova gioventù*, in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 470.
[135] Ibidem p. 471. Nell'originale in dialetto friulano: «Oh dolòur / pròpit drenti / tal fond pì me dal me còur / di savèj /che San Pauli / al è stat la gran disgrassia / di chistu pìssul mond. // Liberassi / a vòul dizi / liberassi dal so abràs: / ma ah cun lui/ a sparìssin encia li prejeris dai fantàs...». La riscrittura delle poesie *Dansa di Narcìs* e *Pastorela di Narcìs* sotto il segno di san Paolo – emblema del passaggio da un tempo ciclico a uno lineare – è messa in luce anche da R. Giulio in *San Paolo in Pasolini: mondo della storia e mondo del divino* in «L'Italianistica oggi: ricerca e didattica», Atti del XIX Congresso dell'Adi, Adi editore, Roma, 2017, pp. 1-5.
[136] Siti osserva infatti nella nota a tale poesia come «A proposito di San Paolo "fondatore della Chiesa", vale la pena di ricordare che proprio al 1974 risale l'ultima versione degli *Appunti per un film su San Paolo*». Cfr. Note e notizie sul testo in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 1602.
[137] P. P. Pasolini, *La nuova gioventù*, in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 472.
[138]Ibidem.

di san Paolo e la rilettura di tutta l'opera poetica sotto l'insegna di un nuovo modo di intendere la storia.

Pasolini aveva infatti asserito in una dichiarazione poetica nella Quarta di copertina de *La nuova gioventù* che la novità principale di questa "riscrittura" (che in realtà Pasolini dice essere un vero e proprio «caso letterario», in quanto riprende «gli stessi titoli, gli stessi versi, le stesse rime, spesso le stesse parole»[139]) fosse proprio l'accentuazione sulla tematica della storia, strettamente collegata a san Paolo e alla fine dell'Eterno Ritorno; scrive infatti Pasolini:

> La seconda forma assume come contenuto una realtà oggettiva: una nuova pratica di irrisione della Storia […], e, nel tempo stesso, contraddittoriamente, i problemi della Storia ufficiale e attuale: privilegiando la fine del mondo contadino e il conseguente infrangersi (mi si lasci fare questa citazione vagamente sottoculturale) dell'Uovo orfico. L'eterno ritorno è finito: l'umanità è partita per la tangente. Nuovi «demoni» patrocinano questo fenomeno, ma credendo ancora stupidamente a una rivoluzione di poveri. Resta il Libro ma non la Parola. Aveva ragione il peggior san Paolo, non l'Ecclesiaste. Il mondo è una grande Chiesa grigia, dove non importa se i Doveri sono imposti dall'Edonè invece che dall'Agàpe.[140]

Con la dicitura «peggior san Paolo» Pasolini indica proprio il Paolo "debole", fondatore di Chiese[141], colui che inserì il divino in un'istituzione riducendo la portata rivoluzionaria del messaggio cristiano (la "Parola") ad un insieme di codici repressivi (il "Libro").

La nuova gioventù si configura quindi come una riscrittura che si basa sull'antitesi tra passato e presente, in una più ampia riflessione sul tempo, come osserva Santato: «Le due parti in cui si sdoppia il volume vengono poste l'una di seguito all'altra a rappresentare la frattura creatasi tra due tempi della poesia, quello del mito e quello della nuova storia»[142].

L'Eterno Ritorno in Pasolini

L'uovo orfico elidiano

[139] Quarta di copertina di *La nuova gioventù* in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2693.
[140] Ibidem.
[141] Cfr. P. P. Pasolini, *Tutte le poesie tomo* II, cit., dove, nella poesia *L'enigma di Pio XII*, Pasolini scrive: «Potrei parlare di UNO che è stato rapito al Terzo Cielo: invece parlo di un uomo debole: fondatore di Chiese».
[142] G. Santato*, L'abisso tra corpo e storia: Pasolini fra mito, storia e dopostoria*, cit., p. 31. Similmente, Santato legge sotto il simbolo dell'uovo orfico anche la narrazione di *Petrolio*, ovvero la storia di un viaggio che Carlo compie all'interno dell'Italia del tempo che «si conclude con l'eterno ritorno orfico al tempo anteriore alla nascita e alla storia». Non a caso, tra l'altro, dopo essersi sottoposto alla castrazione Carlo primo nel Medio Oriente era stato iniziato a una religione orfica.

Il mito dell'Eterno Ritorno in Pasolini ha come fonte soprattutto gli studi di Mircea Eliade; come osservato, infatti, l'eterno ritorno è per Pasolini la concezione temporale tipica delle civiltà "barbariche" o contadine, e viene utilizzato quindi da Pasolini soprattutto come concetto antropologico, in termini mitici più che filosofici. Tra le varie immagini che Pasolini usa per riferirsi alla forma circolare del tempo, tra cui quella già vista dell'orso, animale del ritorno che si sveglia in primavera dal letargo e l'immagine del glicine che rifiorisce, la rappresentazione più ricorrente utilizzata da Pasolini per riferirsi alla forma circolare del tempo è quella dell'uovo utilizzato nei riti orfici. Tale immagine proviene ancora una volta dal *Trattato di storia delle religioni* di Eliade dove il significato dell'uovo viene analizzato nel capitolo intitolato "L'uovo cosmico"[143]; in questo capitolo Eliade passa in rassegna la presenza di riti e feste collegate all'uovo in molte popolazioni del globo, osservando come in ciascuna di esse «la virtù rituale dell'uovo non si spiega con una valorizzazione empirico-razionalistica dell'uovo come germe; si giustifica invece col simbolo che l'uovo incarna, riferibile non tanto alla nascita come alla rinascita, ripetuta secondo il modello cosmogonico»[144]. L'uovo orfico è quindi la rappresentazione simbolica della risurrezione, intesa non come "nuova" nascita ma come ritorno, ripetizione.

Il passo che però deve aver interessato particolarmente Pasolini, visto che nelle sue citazioni dell'uovo come simbolo dell'Eterno Ritorno collega sempre l'uovo ai riti orfici, non interessandosi invece a tutte le altre pur numerose utilizzazioni dell'uovo in altri culti, è quello dove Eliade analizza la presenza dell'uovo nei riti dedicati a Dionisio; scrive infatti Eliade: «Le statue di Dioniso trovate nelle tombe beote hanno tutte un uovo in mano, segno del ritorno alla vita. Questo spiega il divieto orfico di mangiare uova, dato che l'orfismo ricerca anzitutto l'uscita dal ciclo delle infinite reincarnazioni, in altre parole l'abolizione del ritorno periodico all'esistenza»[145]. La trattazione di Eliade prosegue analizzando la presenza dell'uovo nei rituali agricoli, presenza che dura fino a oggi e che ancora è ravvisabile nelle simbologie della Pasqua, soprattutto tipiche delle culture tedesche e nordeuropee[146].

L'immagine delle uova pasquali ritorna in alcune poesie, sempre in Appendice a *Trasumanar e organizzar*, come simbolo del ritorno e della risurrezione; oltre alla già citata poesia *Ancora*

---

[143] Cfr. anche, a proposito dell'uovo cosmico e della cristianità, il volume di Simon Weil, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, presente nella biblioteca di Pasolini. In tale volume Weil indaga dove le intuizioni precristiane presenti nella filosofia greca, tra cui il moto circolare del tempo, ripreso dai monaci e le immagini dell'uovo cosmico, proveniente dai misteri di Eleusi e dall'orfismo.

[144] M. Eliade, *Trattato di Storia delle religioni*, cit., p. 369.

[145] Ibidem p. 370.

[146] Eliade osserva infatti come «Gli Estoni mangiano uova nel periodo dell'aratura "per ottenere potenza", e gli Svedesi gettano uova nei campi arati. Seminando il lino, i Tedeschi vi aggiungono talvolta uova, o posano un uovo nel campo, o mangiano uova al tempo della semina. Sempre in Germania, si nota l'usanza di sotterrare nei campi arati non ancora seminati delle uova di Pasqua benedette in chiesa». Cfr. M. Eliade, *Trattato di Storia delle religioni*, cit., p. 369.

sull'orso, nella quale le uova pasquali vengono citate direttamente come «simbolo del rinascere»[147], l'uovo pasquale ritorna anche nella poesia *Tarso da lontano*, composta mentre Pasolini, in viaggio in Cappadocia per girare la Medea, si sta avvicinando di notte in macchina a Tarso, città natale di san Paolo. Proprio il pensiero di stare per vedere la città nella quale nacque il santo genera nell'io lirico del poeta un avvicinamento biografico tra Pasolini e san Paolo, che avviene grazie ad un annullamento delle distanze temporali dovuto alla forma d'uovo del tempo. Ciò permette a Pasolini di ricongiungersi con il santo, soggetto dei suoi pensieri («Eh già, per Noi tutto questo tempo è stata una parentesi, / chiusa dal Nostro arrivo. Furono aboliti / questi eterni due millenni. Il punto in cui Paolo / era lì e il punto in cui Noi arrivammo furono contigui / Eh già, la forma d'uovo del tempo ci congiunge tutti»[148]) e rende san Paolo, nella riflessione di Pasolini, proprio il referente primario della concezione circolare della storia, che Pasolini, pur non riuscendoci, vorrebbe disconoscere: «La realtà è che vorrei sfracellare l'uovo / e tutti i ritorni pasquali; abbandonare / una volta per sempre la linea curva, coi suoi Paoli / e tutto il resto… Invece sono incorreggibile»[149].

Ma la simbologia dell'uovo come ritorno viene usata da Pasolini anche in alcuni articoli della maturità, soprattutto quelli riguardanti le recensioni che Pasolini fa su alcuni autori suoi contemporanei e che riconduce ad una sensibilità prossima all'ideologia dell'eterno ritorno; è il caso, ad esempio, di alcuni saggi su Marin, Arbasino, Campana, Pound, Zanzotto. Tale analisi risulta utile ancora una volta per dimostrare come l'Eterno Ritorno, nella figura dell'uovo orfico dei riti dionisiaci, sia sempre collegato in Pasolini al mondo atavico contadino, risultando essere il tempo storico per eccellenza delle civiltà preconsumistiche.

L'uovo orfico dell'Eterno Ritorno in Alberto Arbasino

Il primo autore preso in esame e collegato all'immagine dell'uovo orfico, Alberto Arbasino, compare in un articolo scritto da Pasolini sul «Tempo» il 25 ottobre 1969[150] (quindi sempre durante il periodo di stesura della *Medea*, del *San Paolo* e di *Trasumanar e organizzar*). L'articolo si apre con la citazione di una considerazione fatta da Arbasino alla «Fiera del Libro» sulla natura delle istituzioni e sull'inutilità del contestarle. A queste osservazioni di Arbasino Pasolini ribatte osservando come tali contestazioni riducano il mondo ad una dimensione di entropia all'interno della quale «non sarebbe più un fatto reale la lotta di classe»[151] e quindi

[147] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 258.
[148] Ibidem p. 241.
[149] Ibidem pp. 241-42.
[150] Leggibile ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1257-59.
[151] Ibidem p. 1257.

diverrebbe inutile qualsiasi tentativo di uscire dall'establishment predefinito. Questa idea che "tutto rientri" viene subito collegata da Pasolini al tema della storia circolare e alla sua possibilità di tentare di uscire da questa circolarità, invertendo la tendenza. Con le parole tratte da Eliade Pasolini redarguisce quindi Arbasino, il quale, non lottando contro la sempiterna presenza dell'Autorità nella storia rischierebbe di passare, secondo la concezione di alcuni marxisti "fanatici" (che basano invece la propria ideologia sulla lotta di classe per un cambiamento futuro della storia), addirittura per fascista, operando un collegamento tra l'uso del tempo circolare e i regimi totalitari che spesso si basarono su tali mitologemi e connotando il tempo dell'Eterno Ritorno come reazionario. In questo caso, infatti, l'appello di Pasolini nei confronti di Arbasino è quello di uscire dall'eterno ritorno tramite la rottura dell'uovo come nei riti orfici, tramite l'uso dell'umorismo o dell'ascesi; il rischio, rimanendo nell'idea che "tutto ritorni" è infatti quello di essere preso per fascista:

> Risulta, da queste osservazioni innocentemente divertite di Arbasino, che il nostro mondo sarebbe un'entropia, cioè che non sarebbe più un fatto reale la lotta di classe. Risulta che tutto «rientra». Risulta inoltre che sapere questo è suprema saggezza. Ma si può essere fieri di un'accettazione. Per fuoruscire dall'uovo eterno dell'entropia, attraverso una qualsiasi tangente «orfica» (nei riti orfici si rompevano le uova), Arbasino possiede il senso dell'umorismo. Altri può possedere la vocazione all'ascesi. Altri ancora la più assoluta innocenza. Tutto si integra nell'eterno ritorno: ciò lo sanno gli umoristi, i santi e gli innocenti. E allora, Arbasino? Renditi conto che il tuo sorriso di «colui che sa» si basa su una forma ascetica e su una innocenza (degenerate fin che vuoi), che contraddicono a quel tuo sorriso. […] Marxisti fanatici chiamano tout court «fascista» un atteggiamento come il tuo. Ma in sostanza, devi renderti conto che l'accettazione del mondo così com'è, col suo ordine ineluttabile, la sua ombra paterna, la sua lotta fraterna, le sue norme da rispettare come un male crudele ma necessario, il suo fascino secolare, è, tutto sommato, ciò che inebbria un fascista.[152]

L'uovo orfico dell'Eterno Ritorno in Biagio Marin

Il riferimento ai santi come a coloro che accettano la ricorsività del tempo e che si interrogano sulla storia in relazione al momento del divino è particolarmente interessante perché ci permette di collegare questo articolo con uno di poco successivo, apparso nel 1970. L'articolo in questione è intitolato *Appunti per un saggio su Biagio Marin*[153] e si articola in forma di recensione alla raccolta poetica di Marin *La vita xe fiamma. Poesie 1963-1969*; Pasolini delinea due gradi di lettura di tale opera, uno semplicemente consequenziale, ovvero la lettura del libro

[152] P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1257.
[153] Cfr. Ibidem pp. 2524 e seguenti.

come un'antologia e uno tematico con il fine di prelevare un "unico campione poetico" di tutta la raccolta. Un motivo ricorrente in tutte le poesie di Marin, infatti, il cui modo di pensare viene comunque definito da Pasolini come "illuminista", "laico", "centro-europeo", è la presenza più o meno esplicita di una zona luminosa del divino. Per spiegare tale presenza Pasolini osserva come sia necessario utilizzare un discorso diverso da quello mitico: «Si tratta dell'eterno discorso soteriologico della nostra civiltà, che non è capace di trovare altra estrema spiegazione che quella dell'eterno ritorno, della forma d'uovo del tempo: e quindi la fuoruscita dal cerchio nella circostante zona di luce dove abita il Signore»[154].

Per spiegare tale connessione tra un autore ritenuto "laico" da Pasolini e la tematica del divino presente nelle sue poesie, Pasolini osserva come i prodromi di tale influenza del religioso siano da ricercare nella civiltà agraria, depositaria del senso mitico del tempo e afferente a riti antichi e precristiani, come quelli orfici, dalla quale Marin discende. Osserva infatti Pasolini: «Evidentemente anche l'illuminista, il laico centro-europeo B. M. è condizionato dalla civiltà agraria, e ha il suo Signore (orfico), a cui giungere uscendo dal confine circolare del tempo. In quanto anima che si affanna a uscire dal cerchio – è, cioè, ossessionata dall'ansia soteriologica (anche se alquanto poetizzata, come vedremo) – egli non può dunque non essere anche un peccatore – cioè, nella fattispecie, uno schiavo delle regole dell'eterno ritorno, dell'essere qui, dentro questo meraviglioso e maledetto uovo»[155].

Parlando di «ansia soteriologica» che affliggerebbe l'animo di Marin, Pasolini cita quasi letteralmente una sua poesia di *Trasumanar e organizzar*, già presa in esame, dal titolo, per l'appunto, *Ossessione soteriologica*. In questo componimento Pasolini descrive la campagna della periferia romana per come la vede scorrere dal finestrino di un'auto che percorre l'autostrada e d'improvviso, sentendosi come un vecchio che «dopo aver tanto posseduto il mondo, lo ritrova come una cosa che non gli spetta più»[156], s'accorge di lacrime subitanee che gli scendono dagli occhi; il trionfo della campagna, infatti, rinata nella primavera (viene citato il mese di aprile, per antonomasia il momento dell'anno della rinascita) e l'immagine di alcune pecore al pascolo fungono da punto di partenza per una riflessione sul tempo delle epoche passate. Ricordando infatti come nell'antichità le pecore venissero utilizzate dagli uomini per divinizzare il futuro, riconoscendo il loro sapere come superiore a quello degli uomini, Pasolini osserva come per millenni le pecore svolsero un ruolo fondamentale per l'uomo, utilità perduta invece nell'era presente: «La loro attualità / è durata così molti millenni. Ora qui, nei dintorni di Roma, / esse non sono più attuali. Superate e sole, la loro superbia / è una maschera: vivono

[154] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2523-24.
[155] Ibidem
[156] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 253.

aspettando la loro definitiva scomparsa»[157]. Ma la fine dell'attualità delle pecore, animali che rappresentavano un tempo in cui l'uomo viveva secondo i cicli della natura, coincide con la fine della «forma d'uovo» del tempo; Pasolini osserva infatti come, nell'era attuale dominata dal tempo del progresso consumistico, non ci saranno più Natali né Pasque perché, venendo meno l'essenza sacra delle pecore che come «vecchi muti» vegliavano sul mantenimento degli antichi riti, viene meno anche quella che Pasolini definisce «la forma prima del tempo», cioè quella atavica e primigenia dell'eterno ritorno.

La conclusione della poesia è però, una considerazione molto amara che viene espressa per bocca delle pecore attraverso la figura retorica della prosopopea e che funge da ammonimento per l'uomo moderno e la sua sete di evoluzione: «Abbiamo tanto significato per voi, e ora non significhiamo / più nulla. Pazienza. Moriamo. Ma cosa incomincia / per voi, non più ossessionati dalla vostra salvezza? / Dove andrete, usciti dal cerchio, per questa linea retta?»[158].

L'uovo orfico in Campana e Pound

La stessa analisi per la quale il rimanere "prigionieri" della storia ciclica è una diretta conseguenza della civiltà agraria – a cui l'uomo moderno continua a essere, nonostante tutto, ancorato – ritorna anche in un saggio su Campana e Pound che Pasolini pubblica nel 1973. Ricordando il caso di Arbasino, anche in questo caso l'adottare il sistema di una storia chiusa, ripetitiva, senza ammettere possibilità di vero cambiamento, viene collegato ad una mentalità di stampo fascista. Analizzando l'opera dei due autori, strettamente collegati, Pasolini si chiede infatti come possa essere accaduto che entrambi siano diventati appannaggio della Destra letteraria. Pur essendo entrambi per certe idee reazionari (di Campana Pasolini cita la retorica "pre-fascista" del sentirsi "germanico" e il conseguente razzismo nei confronti della meridionalità italiana e similmente di Pound ricorda la dedica di un libro fatta a "Guglielmo II Imperatore dei germani"), Pasolini osserva come nessuno dei due autori può davvero a diritto essere strumentalizzato dalla cultura di Destra tramite l'accentuazione dei motivi reazionari della loro poetica. Pasolini, infatti, non nega tale componente reazionaria in questi autori ma la fa derivare, ancora una volta, dalla comune cultura contadina di provenienza: «L'ideologia reazionaria di Pound è dovuta al suo *background* contadino, come del resto quella di Campana. Dietro a Campana c'era Marradi, la povera Romagna dei primi anni del Novecento, il latifondo e il bracciantato, il socialismo e l'anarchia» e la base ideologica su cui poggiava tale sistema

[157] Ibidem p. 254.
[158] Ibidem p. 255.

era, ovviamente, secondo le parole di Pasolini, «l'universo dell'"Eterno Ritorno" (si vedano in proposito i volumi della Camicia Bruna Mircea Eliade, peraltro altissimo storico delle religioni), a cui non si poteva sfuggire che attraverso la rottura dell'uovo (in che consisteva l'atto culminante del mistero orfico)»[159]. Proprio questo retaggio culturale fa dire a Pasolini che né Pound, né Campana, contrariamente a quanto affermato dalla critica, siano poeti orfici; entrambi, infatti, hanno "fermamente e follemente" voluto restare dentro il mondo contadino venerandone i valori senza mai aver sperimentato il desiderio "orfico" di uscire dal tempo dell'Eterno Ritorno.

Ci sono anche altri passi nei quali Pasolini riprende la figura di Pound per collegarla ad un'ideologia reazionaria basata sui mitologemi dell'eterno ritorno. In particolare, Rinaldo Rinaldi, nel saggio *Pasolini e Pound*, nel quale ripercorre le numerose ascendenze dello scrittore statunitense in Pasolini, osserva come nelle poesie di *Trasumanar e organizzar* l'ultimo Pasolini scriva componimenti in nome di un «pragmatismo»[160] assoluto, di discendenza poundiana, tanto che Pasolini ipotizza come possibile titolo della raccolta del 1971 proprio *Poesie pratiche*. Tale pragmatismo sarebbe, nell'analisi di Rinaldi, ispirato ad una «religione contadina»[161] fatta di regole e prescrizioni quotidiane comune sia a Pound sia a Pasolini che nei riti quotidiani si basa sul tempo mitico del ritorno e che trova una sua espressione proprio durante il periodo fascista. Scrivendo delle brevi note su alcuni poeti, tra cui Pound, nell'aprile del 1974, Pasolini parla infatti in un totale «astoricismo» presente nei *Cantos* di Pound dovuto ad un trauma subito dallo scrittore statunitense nel momento in cui si trovò costretto a constatare il potere omologante e distruttivo del capitalismo sul modo di vivere basato su modelli di vita contadina. «Pound ha capito – osserva Pasolini – con abnorme precocità, che il mondo contadino e il mondo industriale sono due realtà inconciliabili: l'esistenza dell'una vuol dire la morte (la scomparsa) dell'altra»[162]. Questo gli divenne

---

[159] Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, cit. pp. 1958-1964.

[160] Cfr. P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., pp. 2029-30: «Venendo in Europa ha trovato il Luogo da cui sottoproletari di un arcaico mondo contadino erano partiti portando con sé i loro miti (a comporre quel "substrato"). Ancora forse Pound non se n'è reso conto. […] Una religione contadina che poteva essere accepita da Pound meglio di altre religioni contadine, a causa del suo "pragmatismo" (a cui l'americano Pound era stato naturalmente educato). Scoperto nella sua perfetta purezza questo "altrove" contadino (e religioso; addirittura "virtuoso"), Pound ha messo tutto in confronto con esso».

[161] Cfr. R. Rinaldi, *«Ubi amor ibi oculus est». Pasolini e Pound* in «Studi Pasoliniani» 1, 2007, pp. 37-54. Cfr. in particolare a p. 45: «Come Pound, l'ultimo Pasolini scrive poesia in nome di un "pragmatismo" assoluto, ispirato alla "filosofia pratica" o alla "religione contadina" fatta di regole o prescrizioni quotidiane, da applicare nel mondo per realizzare un'"ideologia virtuosa". In entrambi i casi quest'assoluta praticità e prescrittività si capovolgono, paradossalmente, nell'utopia di un sogno edenico trasferito nell'"altrove […] assoluto" dell'Italia medioevale, della Grecia antica o della Cina confuciana di Pound; o nell'analogo "mondo contadino intatto" dei ricordi giovanili pasoliniani, che per un attimo il protagonista di *Bestia da stile* (alla maniera poundiana) trasferisce in Giappone, poiché "i poeti / appartengono sempre a un'altra civiltà". Il Pasolini corsaro o "folle moderato", che dichiara: "i miei versi saranno completamente pratici", propone come Pound una "pratica […] surrealistica" ovvero una "destra utopistica" poiché separata dalla realtà presente».

[162] Cfr. P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2029.

particolarmente chiaro nel momento in cui visitò l'Europa perché proprio nell'antico continente il «substrato» della popolazione era più che mai formato da «sottoproletari di un arcaico mondo contadino»[163] portatori di antichi miti propri della «piccola pratica religiosa quotidiana» con le sue «piccole divinità morali, cosmiche, ma nel tempo stesso realistiche: riti contadini, tabernacoli, leggende adombranti le più semplici vicende cosmogoniche ecc.»[164], aspetti che affascinano Pound e che vengono da lui ricercati anche ricorrendo all'"Altrove", cioè a culture, come quella cinese non ancora contaminate dallo spirito capitalistico. A questo punto Pasolini osserva però come vi sia un nesso fondamentale tra i valori contadini afferenti al tempo circolare e il fascismo, cioè a una cultura di Destra tesa a mantenere e difendere gli antichi miti: «L'Italia fascista era un mondo contadino intatto. La piccola borghesia burocratica e paleoindustriale di allora veniva tutta dai campi. Non esistevano borghesi che non avessero ancora un nonno o una nonna (viventi) contadini. La retorica fascista aveva un'ideologia "virtuosa" (puramente verbale e sciocca) su un suo progresso conservatore: fare delle opere moderne nell'ambito di un mondo antico da rispettare nelle sue tradizioni ecc. Tutto ciò doveva avere uno strano fascino nell'astoricistico Pound, che lo eccepiva in modo del tutto aberrante, ma non senza logica»[165].

Infine, il richiamo a Pound come scrittore nostalgico degli antichi valori e perciò passibile di declinazione fascista torna anche in *Petrolio* in particolare nell'*Appunto 129 c*, nel quale, come vedremo, Pasolini critica la dialettica hegeliana alla base del pensiero marxista che, postulando una sintesi di due opposti, dimostra il procedere nel tempo e nella storia. Per criticare le «ottimistiche sintesi idealistiche e marxiste»[166], Pasolini si serva infatti di un poeta che, nel bel mezzo di una manifestazione antifascista, legge proprio una poesia di Pound richiamando così la perdita dei valori tradizionali, come osserva attentamente Rinaldo Rinaldi:

> Non è allora un caso se l'*Appunto 129 c,* una delle ultime pagine di *Petrolio*, è in gran parte dedicato alla valenza ambigua della figura poundiana. Pasolini ha descritto lungamente una «manifestazione fascista», seguita da una «festa antifascista» con «mattinata letteraria» organizzata dal prefetto; e le pagine del romanzo hanno ripreso la diagnosi già espressa negli *Scritti corsari* sulla scomparsa del «mondo contadino» e dei «valori tradizionali», sul «vaneggiamento» dei fascisti ormai trasformati in «penosi fantasmi», sulle «mezze calzette» della nuova sinistra edonista: «I veri fascisti erano ora in realtà gli antifascisti al potere». È in tale ambiente di conformismo progressista che Pasolini introduce l'ambigua lettura di una poesia. […] La poesia – che Pasolini trae da *Carta da visita* – è pronunciata da uno scrittore di sinistra («un certo Balestrini») che «non sa l'inglese» e dunque la rende

[163] Ibidem.
[164] Ibidem p. 2030.
[165] Ibidem. Rinaldo Rinaldi osserva come sia in Pasolini che in Pound l'idea di scrivere poesie "pratiche" sia da leggersi proprio in riferimento alla ripresa degli antichi valori all'interno di una Destra "utopistica e sublime".
[166] Cfr. il saggio *Che fare col buon selvaggio?* Nel quale Pasolini analizza il tempo del mondo capitalista in contrapposizione al mondo delle culture ritenute "primitive" raccolto in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 217.

> irriconoscibile. È a questo punto che un «giovane» del pubblico pronuncia «con voce intellegibile la parola "Pound!". Il quale "Pound", suonando, e male "pànd", non disse nulla di nulla alla platea». E subito dopo dichiara: […] come Pound fosse anche l'autore del seguente passo: «Mille candele insieme fanno splendore. La luce di nessuna candela danneggia la luce di un'altra. Così la libertà dell'individuo nello stato ideale e fascista».[167]

L'uovo orfico in Zanzotto

L'ultimo autore la cui opera Pasolini legge sotto il segno dell'uovo orfico è Andrea Zanzotto. Nel marzo del 1974 Pasolini ne recensisce infatti la raccolta poetica *Pasque*[168] osservando come il cui nucleo argomentativo appaia già dal titolo connesso al tema che «Mircea Eliade chiama dell'"Eterno Ritorno", e che è simboleggiato, appunto, dalla Pasqua, come "giro di boa", ultimo tratto del cerchio che conclude la forma dell'uovo (Pasqua, festa dell'uovo, si sa. Nei Misteri Orfici si usava rompere le uova, per indicare con un gesto simbolico il desiderio di spezzare il cerchio, di uscire per la tangente, e dunque di espandersi nel cosmo, come se poi non fosse un uovo anche il cosmo)»[169]. Questo tema, che riassume in sé tutti gli altri presenti nella raccolta poetica, è secondo Pasolini collegato direttamente alla vita interiore di Zanzotto: «Il problema dell'uovo» dice infatti Pasolini «è il problema intimo per eccellenza» ed esso racchiude in sé tutti gli altri interessi di Zanzotto, la questione pedagogica e dell'infanzia, la dimensione onirica, l'umorismo. Proprio al centro di *Pasque* sta infatti una poesia in versi alessandrini dal tono comico intitolata *La Pasqua a Pieve di Soligo*. Pasolini delinea come emblematica di tutta la raccolta proprio questa poesia perché in essa appaiono in successione svariati personaggi rappresentazione di tutti i "campi semantici" utilizzati da Zanzotto.

Osserva infatti Pasolini:

> Nel centro di *Pasque* si accampa una grossa poesia, *La Pasqua a Pieve di Soligo*. È una poesia drammatica, in cui nell'ideale palcoscenico si succedono una serie di personaggi, chiamati col nome delle lettere dell'alfabeto ebraico: e ognuno di essi declama il suo *récit* rimato, che ha per tema la Pasqua, la Pasqua cattolica e la Pasqua laica, la Pasqua del clericale e la Pasqua dell'anticlericale, la Pasqua del folclorista e la Pasqua dello studioso della storia delle religioni, la Pasqua dello psichiatra e la Pasqua del sociologo che si occupa del problema contadino, la Pasqua dello scienziato e la Pasqua del deviante che vive

[167] R. Rinaldi, *Pasolini e Pound*, cit., pp. 46-47.
[168] Cfr. il saggio contenuto in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., pp. 2014-2019.
[169] Ibidem p. 2015.

> tutte le dissociazioni e le derealizzazioni ben conosciute dalla scienza.[170]

La compresenza di tanti argomenti tenuti insieme tra loro all'interno di uno stesso universo è ciò che rende, secondo Pasolini, anche se in modo anomalo e scandaloso, tale poesia una "poesia impegnata" che, pur nel compromesso, ha come fine una contestazione estremistica della storia. Questa contestazione della storia è ciò che rende tale componimento la poesia più importante scritta in Italia in quegli anni per Pasolini, proprio perché, essendo detentrice di un messaggio carico di significati da recepire, osserva il fine ultimo della poesia: il riferirsi attraverso un messaggio denso di significato ad un destinatario (e sotto questo punto di vista di contestazione della storia Zanzotto si contrappone ad Arbasino, per cui la storia non può essere davvero contestata e a Pound e Campana, che invece rimangono fedeli ad un concetto di storia che non prevede possibili rivoluzioni).

Il riferimento a Eliade per parlare dell'eterno ritorno nelle poesie di Zanzotto risulta particolarmente interessante anche perché connesso direttamente con il *San Paolo*: studiando il carteggio tra Zanzotto e Pasolini, Annovi, nel saggio *L'ossessione della fedeltà* uscito su «Il Verri», nell'ottobre del 2021, mette in luce come Zanzotto potrebbe essere stato uno dei consulenti del *San Paolo* di Pasolini. «Da una lettera di Zanzotto del 1968 – osserva Annovi – sembra che Pasolini abbia paventato a Zanzotto la possibilità di una collaborazione per la sceneggiatura del film»[171]. Tale collaborazione si basa su due nuclei tematici enunciati da Zanzotto, già temi a lui cari e riportati anche da Pasolini come fondanti della sua poetica, ovvero, quello dell'infanzia e quello della storia. Il riferimento al tema della storia rimane abbastanza oscuro; Zanzotto cita infatti a Pasolini la "Stazione di Astapovo", come possibile luogo per ambientare nella sceneggiatura la scena della morte di Paolo (che Pasolini alla fine deciderà di situare non in una stazione ma nello stesso hotel dove fu ucciso Martin Luther King, pur conservando, però l'aspetto "simbolico" della morte di Paolo[172]). La "Stazione di Astopovo", infatti, è il luogo dove morì Tolstoj e tale luogo rappresenta per Zanzotto (come scriverà più tardi in un saggio del 1978 dedicato al romanziere russo) «l'inizio di un viaggio

[170] Ibidem p. 2018.
[171] G. M. Annovi, *L'ossessione della fedeltà* in «Il Verri», n. 77, ottobre 2021, pp. 65-73.
[172] Nell'Appendice agli *Appunti per un film su San Paolo*, così Pasolini descrive la morte del santo che, all'epoca, nel 1966, ancora pensava di realizzare tramite un'esecuzione: «San Paolo finisce così in un carcere americano, e viene condannato a morte. La sua esecuzione non sarà descritta naturalisticamente (sostituendo, come al solito, per analogia, la decapitazione con la sedia elettrica): ma avrà i caratteri mitici e simbolici di una rievocazione, come già la caduta nel deserto. San Paolo subirà il martirio in mezzo al traffico della periferia di una grande città, moderna fino allo spasimo, coi suoi ponti sospesi, i suoi grattacieli, la folla immensa e schiacciante, che passa senza fermarsi davanti allo spettacolo della morte, e continua a vorticare intorno, per le sue enormi strade, indifferente, nemica, senza senso. Ma in quel mondo di acciaio e di cemento è risuonata (o è tornata a risuonare) la parola "Dio"». Cfr. P. P. Pasolini, *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2030.

verso le nuove sintesi che sono assolutamente necessarie se l'umanità vuole salvarsi»[173]. Nel suggerimento di Zanzotto, dunque, appare chiara l'intenzione, propria anche di Pasolini, di rendere "esemplare" la vita di san Paolo che, morendo, compie il tempo della sua vita ritornando all'interno del ciclo della natura. Con la morte, infatti, la vita di San Paolo diviene «un "esempio", una "storia esemplare", assumendo quella che – secondo Eliade – è la maggiore caratteristica del mito»[174]. Come osserva Conti Calabrese, la vita di San Paolo è perciò intesa da Pasolini come un mito: se anche «la sua opera ha condotto alla fondazione della Chiesa, è da mantenere e conservare nella sua integrità e attualità per la tensione ascetica da cui è interamente attraversata, ed è narrata propriamente come un mito che descrive un'irruzione del sacro nel mondo. È il Paolo mistico che l'autore vuole riproporre: la sua esemplarità deve essere letta alla luce del linguaggio del mito in grado di svelarne la disposizione alla fusione con i cicli del cosmo che può dirsi realizzata solo con la morte. Con la morte esemplare di Paolo, moderno mitologema, Pasolini può affermare che è ancora possibile cogliere il suo sacrificio come "attuale", poiché ridà all'uomo il senso di una sacralità del sacro oggi smarrita»[175].

Il tema dell'infanzia di Paolo è per Pasolini di primaria importanza, e anche per Zanzotto è uno dei temi più rilevanti: l'interesse per la pedagogia accomuna infatti entrambi gli autori come dimostra un celebre saggio di Zanzotto del 1973 sul nesso poesia-infanzia-scuola nel quale vengono richiamati anche gli articoli pedagogici scritti da Pasolini a partire dall'esperienza della scuola di Versuta tra il 1947 e il 1948[176].

In particolare, è interessante l'analisi fatta da Vanin nel saggio *Pasolini secondo Zazotto* secondo la quale Zanzotto iscrive la pedagogia di Pasolini, che il poeta veneto definisce come un non-sistema «aperto al massimo, apedagogico»[177], all'interno di un eterno ritorno di opposti inconciliabili mai risolti nella poesia pasoliniana: «Tutto il saggio *Pedagogia* è costruito sull'insistenza del ritorno tematico di vita-morte, eros-thanatos, inizio-fine, in una sorta di considerazione della poesia e dell'insegnamento pasoliniani nel segno di un "eterno ritorno":

---

[173] A. Zanzotto, *Tolstoj e i problemi della cultura odierna* in ID., *Scritti sulla letteratura*, Oscar Mondadori, Milano, 2001, p. 333.
[174] G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 50
[175] Ibidem. Il concetto della morte come momento finale che determina la vita e dà sacralità viene ribadito da Pasolini anche nell'intervista rilasciata a Jon Halliday nel 1968: «La vita acquista un senso quando è finita; prima di quel momento non ne ha, il suo senso è sospeso e pertanto ambiguo. Comunque, per essere sincero, devo aggiungere che per me la morte è importante solo se non è giustificata e razionalizzata. Per me la morte è il massimo dell'epicità e del mito. Quando le parlo della mia tendenza al sacrale, al mitico, all'epico, dovrei dire che essa può essere completamente appagata solo dall'atto della morte che, secondo me, è l'aspetto dell'esistere più mitico ed epico». P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1318-19.
[176] Si vedano in proposito gli articoli pedagogici scritti da Pasolini per «Il Mattino del Popolo» tra il 1947 e il 1948, due pubblicati in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società* alle pp. 50-57 (*Scolari e libri di testo*) e a pp. 77-80 (*Poesia nella scuola*) e uno pubblicato in P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti* tomo I, cit. pp. 1334-1337 (*Dal diario di un insegnante*).
[177] Cfr. il saggio *Pedagogia* raccolto in A. Zanzotto, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, cit., p. 142.

se non dell'uguale, del sempre nuovamente nascente nell'uguale»[178], "eterno ritorno" che però, a sua volta, Pasolini aveva citato come motore di senso nell'opera di Zanzotto, come osserva sempre Vanin: «Pochi anni prima, nella sua recensione a *Pasque*, anche Pasolini, citando il pensiero di Mircea Eliade, aveva individuato questa stessa circolarità in espansione nella poesia di Zanzotto; e in maniera del tutto sorprendente subito dopo Pasolini aveva riconosciuto, tra i temi centrali della raccolta, anche "il problema pedagogico"»[179].

Nel dare, dunque, consigli a Pasolini sul tema dell'infanzia di san Paolo, che tornerà in più momenti della sceneggiatura, Zanzotto appare molto coinvolto e, come osserva Annovi, desideroso di discuterne e collaborare insieme; Zanzotto ritiene infatti le parti della sceneggiatura sul "Paolo fanciullo" un'«idea di prim'ordine» tanto da esprimere entusiasticamente il desiderio di seguire Pasolini nell'elaborazione di tale tema «così affascinante»[180]. L'interesse di Zanzotto è tale che, quasi un anno dopo questa lettera, torna a suggerire a Pasolini del materiale per la stesura delle scene dell'infanzia del santo. Lo scritto in questione, che Zanzotto considera «non eccelso, ma qualcosa di buono c'è»[181], è *Eros, Saul de Tarse et Freud* di Marie Bonaparte e denota gli interessi soprattutto psicanalitici – Bonaparte era una seguace e paziente di Freud – con i quali viene analizzata l'infanzia di san Paolo.

In questo saggio Bonaparte analizza la questione della castità e della repressione degli istinti sessuali dapprima da un punto di vista antropologico, analizzando come in ogni civiltà compaia tale prescrizione e poi da un punto di vista psicologico osservando come l'uomo moderno si porti appresso l'eredità di tali proibizioni. Il saggio si apre da subito con la contrapposizione tra la logica dell'amore nella cultura greca classica, che divinizzò l'espressività sessuale, e la logica del Cristianesimo della castità, che "satanizzò" invece l'amore, logica portata avanti *in primis* da san Paolo nella sua predicazione e proseguita da Tertulliano; l'aspetto interessante è che secondo Bonaparte, pur esistendo tale repressione sensuale anche in altre culture, come in quella dei fachiri dell'India o dei monaci buddisti tibetani, ad agire sull'uomo moderno è proprio il retaggio della tradizione cristiana: «Per le nostre civiltà, – osserva Bonaparte – è l'avvento del cristianesimo e la predicazione di Paolo, il suo vero fondatore, e poi dei suoi successori, che inaugurò la grande repulsione dell'istinto sessuale»[182], repulsione che, nonostante l'affacciarsi periodicamente dell'"insopprimibile istinto" è rimasta operante per tutto il Medioevo avanzando con alcuni strascichi sino alla modernità.

---

[178] R. Vanin, *Pasolini secondo Zanzotto* in «Studi Pasoliniani» 12, 2018, p. 89.
[179] Ibidem.
[180] G. M. Annovi, *L'ossessione della fedeltà* in «Il Verri», n. 77, ottobre 2021, pp. 65-73. Le sequenze dedicate all'infanzia del santo sono infatti sempre caratterizzate da temi onirici e di derivazione psicanalitica, argomenti che interessano fortemente Zanzotto.
[181] Ibidem.
[182] Cfr. M. Bonaparte, *Eros, Saul de Tarse et Freud* in «Revue francaise de psychanalyse», 1957, pp. 23-43.

Sono due i concetti espressi in questo saggio che potrebbero aver destato l'interesse di Pasolini e a cui potrebbe essersi ispirato. Il primo è l'idea di san Paolo come primo "demonizzatore" della sessualità, che Pasolini traspone nella sceneggiatura rendendo l'apostolo un omosessuale inconsapevole e perciò – avvalendosi della lettura psicanalitica – nevrotico[183].

Il secondo punto, invece, è quello riguardante la nozione di san Paolo come vero e unico fondatore del Cristianesimo; tale concetto viene infatti ripreso più volte nella sceneggiatura del *San Paolo* ed è in definitiva anche la critica pesante che Pasolini rivolge alla parte "negativa" di san Paolo – quella del prete, colpevole di «aver fondato una Chiesa anziché una religione»[184].

Ma anche il ruolo di san Paolo come fondatore dell'istituzione umana della Chiesa appare essere di primaria importanza per la riflessione che Pasolini fa sulla Storia; infatti, come osserva Conti Calabrese, «se la meditazione pasoliniana si sofferma sulle forme di organizzazione rivolte al sacro, non è perché sia interessata in modo particolare ad esse, ma perché le vede nella storia come la conseguenza pratica e storica della sua manifestazione. Perché il sacro possa risuonare ancora nel mondo è necessario, per Pasolini, reinterrogarsi sul senso di quel pragmatismo organizzativo che guidava le azioni di coloro che ne hanno realizzato l'inevitabile istituzionalizzazione; e per quanto riguarda il mondo cristiano l'attenzione non può che cadere su San Paolo»[185].

Critica a san Paolo: mistificatore del Cristianesimo secondo Nietzsche

[183] Sul tema di san Paolo omosessuale Pasolini cita anche altri autori che ipotizzano tale orientamento sessuale dell'apostolo: «In una lettera al «Corriere» il teologo Don Giovanni Giavini chiede che cosa ci sia di vero nella mia affermazione che San Paolo fosse omosessuale e che da parte dei cattolici informati non ci sia, su questo punto, dello scandalo. (Del resto neanche Don Giovanni Giavini si scandalizza: e va peraltro ricordato che l'omosessualità di Sant'Agostino è ormai, anzi da sempre, accettata, in quanto è Sant'Agostino stesso a confessarla). Su San Paolo, che probabilmente era inconsapevole di tale sua diversità (la quale, rimossa, creava in lui, appunto, quel suo stato patologico che è universalmente ammesso, e che è a sua volta confessato nelle Lettere) è stato necessario l'intervento della psicanalisi». Pasolini cita come autori che descrissero san Paolo come omosessuale Émile Gillabert, *Saint Paul ou le colosse aux pieds d'argile* e Jean Colson, *Paolo Apostolo martire*. Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 390.

[184] Cfr. l'intervista rilasciata da Pasolini a Gidéon Bachmann del 1974 in cui Pasolini afferma di stare facendo, col *San Paolo*, un film di forte critica nei confronti della Chiesa che per rinnovarsi dovrebbe dimenticare il ruolo dell'istituzione e riscoprire la carità: «Evidentemente, questa mia violenza contro la Chiesa è profondamente religiosa, in quanto accuso San Paolo di aver fondato una Chiesa anziché una religione. Io non rivivo il mito di San Paolo, lo distruggo» tale intervista, in P. P. Pasolini, *Lettere 1955-1975* tomo I, cit., p. CLIII, riprende l'articolo uscito sul «Corriere della sera» il 22 settembre 1974 dal titolo *Lo storico discorsetto di Castelgandolfo* ora in P. P. Pasolini, *Scritti corsari* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 350-55. È inoltre di interesse notare come nella sceneggiatura e in alcune poesie di *Trasumanar e organizzar* ogni volta in cui si parla del Paolo "fondatore di Chiese" esso appare sempre come un uomo debole e malato, in netta contrapposizione con il Paolo santo.

[185] G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 43.

Tra i primi intellettuali che si interrogano sull'attuazione nella Storia del pensiero cristiano tramite la fondazione della Chiesa si possono citare Gramsci e di Nietzsche, due autori che Pasolini conosceva bene.

Nei *Quaderni del carcere*, Gramsci così analizza lo svolgimento nella Storia della predicazione di Cristo: «Storicamente, sarebbe assurdo un parallelo tra Cristo e San Paolo: Cristo *Weltanschauung*, San Paolo organizzazione, azione, espansione della *Weltanschauung*: essi sono ambedue necessari nella stessa misura e però sono della stessa statura storica. Il Cristianesimo potrebbe chiamarsi, storicamente, cristianesimo-paolinismo e sarebbe l'espressione più esatta (solo la credenza nella divinità di Cristo ha impedito un caso di questo genere, ma questa credenza è anch'essa solo un elemento storico, e non teorico)»[186].

E sono più o meno le stesse considerazioni ad occupare diversi frammenti delle riflessioni di Nietzsche, come osserva Roberto Escobar nel suo saggio sul San Paolo di Pasolini: in *Pier Paolo Pasolini: progetto per un film su San Paolo* Escobar nota infatti come vi siano numerosi passi di Nietzsche nei quali si parla di un san Paolo nemesi di Cristo che vengono ripresi da Pasolini per caratterizzare il suo san Paolo arrivando a creare un san Paolo scisso, corroso dall'opposizione inconciliabile tra l'attualità e la santità, ovvero tra l'aspetto pratico e politico e l'aspetto più propriamente religioso:

> La figura storica di Paolo di Tarso – o almeno l'immagine che di lui è stata creata nei vari contesti storici e politici – è stata a lungo al centro della cultura cristiano-occidentale. Ancora a lui, ad esempio, si rifà Nietzsche – il più lucido sezionatore (dall'interno) della coscienza borghese – per contrapporlo a Cristo: questo vive e predica una nuova prassi nichilistica che resta tutta nell'immanenza, pur trasformandosi e affrancandosi da ogni *ressentiment* e attuando un totale e buddhistico distacco dalla storia; quello sostituisce alla prassi una nuova fede, una nuova religione e, per conseguenza, una nuova chiesa. Cristo supera ogni dominio; Paolo fonda il dominio della chiesa e, anche, dello stato.[187]

Pasolini riconduce entrambe le tensioni – che certo modifica, convertendole in quelle, non identiche ma simili, di santità e attualità – all'interno di un solo individuo, dove peraltro conducono la stessa lotta mortale in modo analogo alle riflessioni condotte da Nietzsche a proposito di San Paolo, quasi un secolo prima: «Qui sta l'umorismo della cosa, un umorismo tragico: Paolo restaurò in grande stile precisamente ciò che Cristo aveva annullato con la sua vita. Infine, quando la Chiesa è fatta, assume addirittura l'esistenza dello Stato sotto la sua

[186] A. Gramsci, *Quaderni dal carcere* tomo II, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino, 1975, p. 882.
[187] R. Escobar, *Pier Paolo Pasolini: progetto per un film su San Paolo*, in «Cinemasessanta», 121, 1978, pp. 19-25. E, sempre sull'argomento, cfr. R. Escobar, *Nietzsche e la filosofia politica del XIX secolo*, Il formichiere, Milano, 1978, pp. 167-72.

sanzione...»[188]. Aggiunge poi Nietzsche che Paolo «ha bisogno di portare in primo piano il concetto di colpa e di peccato; non una nuova prassi (quale Gesù stesso aveva mostrato e insegnato), bensì un nuovo culto, una nuova fede. […] L'attentato contro sacerdoti e teologi sboccò, grazie a Paolo, in un nuovo clero e in una nuova teologia – in una classe dominante e anche in una Chiesa. […] Si vede che cosa è accaduto della morte sulla croce. Come demone della "cattiva novella" si presenta Paolo...»[189] e infine, conclude con una lapidaria critica nei confronti di Paolo: «Tutta la vita del cristiano è infine esattamente la vita da cui Cristo predicava il distacco... La Chiesa serve al trionfo dell'anticristiano, come lo Stato moderno, il nazionalismo moderno... La Chiesa è la barbarizzazione del cristianesimo. Hanno prevalso sul cristianesimo: l'ebraismo (Paolo); il platonismo (Agostino); il culto dei misteri; l'ascetismo»[190].

L'analisi di Nietzsche su San Paolo prosegue anche nell'opera *L'Anticristo* dove, come osserva Daniele Guastini in *Chi è San Paolo? Le risposte di Pasolini e Badiou*[191], Nietzsche parla di San Paolo come della «maledizione del cristianesimo», in quanto fu proprio l'apostolo che, operando una «riduzione del divino» ha eliminato tutti i connotati della divinità, ovvero tutto ciò che è «forte, coraggioso, imperioso, fiero» e, «dissacrando»[192] lo spazio in cui il divino abitava, ha reso il dio partecipe della realtà quotidiana umana, annullando la sacralità della distanza. Le parole di Nietzsche per Paolo sono dure, aspre: lo apostrofa come «disangelista», come «il più grande tra tutti gli apostoli della vendetta», «il tipo antitetico della buona novella». In lui si incarna «l'istinto sacerdotale degli Ebrei» il quale, per un innato bisogno di potenza, ha portato alla creazione della Chiesa perpetuando un «grande delitto contro la storia», cancellando «l'avant'ieri del cristianesimo» e «inventandosi per sé una storia del primo cristianesimo»[193], facendo in modo che la bugia della risurrezione di Cristo apparisse preannunciata da tutti gli antichi profeti.

Il sintagma sull'«istinto sacerdotale degli Ebrei» utilizzato da Nietzsche per parlare di san Paolo sembra avere un'eco in Pasolini che sempre, riferendosi all'aspetto politico e pragmatico di Paolo, lo riconduce al fatto che egli fu un fariseo, cioè uno zelota della legge ebraica. Il fatto che, in definitiva, Paolo sia per Pasolini soprattutto un organizzatore politico che, istituendo la Chiesa, tradì il vero spirito del cristianesimo è ravvisabile in molti scritti di Pasolini, uno tra tutti l'articolo del 1973 dedicato a Don Milani, anch'egli di sangue ebraico e quindi portatore

[188] F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1887-1888*, volume VIII tomo II delle *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1971, p. 313. La nota a questo frammento osserva che dichiarazioni simili si trovano anche in *La mia fede* di Tolstoj.
[189] F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1887-1888*, cit., p. 314.
[190] Ibidem p. 364.
[191] Cfr. D. Guastini, *Chi è San Paolo? Le risposte di Pasolini e Badiou* in «Pólemos», vol. 9, n. 2, 2016, pp. 87-105.
[192] F. Nietzsche, *L'Anticristo. Maledizione del cristianesimo*, Adelphi, Milano, (1888) 2004, pp. 20-21.
[193] Ibidem p. 45.

di un retaggio farisaico per linea materna, nel quale Paolo viene definito da Pasolini in primis come organizzatore: «Anche in San Paolo – proprio in quanto ex fariseo, e quindi fariseo indelebilmente per tutta la vita – la necessità morale dell'organizzazione è venuta fuori pian piano, fino a prendere il primo posto (parallelamente ai raptus mistici, che però lasciavano il tempo che trovavano): San Paolo è stato prima di tutto un grande codificatore e un grande organizzatore. È così che egli – ahimè – ha fondato la Chiesa»[194].

Il tragico epilogo di cui Nietzsche parla, la fondazione della Chiesa come Stato che capovolge ironicamente tutto quel che Gesù aveva annientato, sembra ripetersi anche nel *San Paolo* di Pasolini, che ha, per l'appunto, come conclusione dell'istituzione della Chiesa creata da Paolo una scena in cui viene descritta la corruzione che avviene nella chiesa già all'altezza di Timoteo-vescovo, mentre Paolo è ancora vivo. L'episodio in questione, che si estende dalla scena 104 alla 109 della sceneggiatura è costruito in maniera dicotomica: da una parte, infatti, si narrano le gesta di Timoteo vescovo che si appresta a compiere una cerimoniosa processione, dall'altra, invece, come voce fuori campo, si odono le parole scritte da san Paolo al più caro dei suoi discepoli che l'ammoniscono riguardo i precetti di umiltà, sobrietà, parsimoniosità. Timoteo, che sta dunque leggendo la lettera del maestro, appare però cambiato dagli anni trascorsi come vescovo della nascente organizzazione: «Eppure – scrive infatti Pasolini – con gli anni, una specie di polvere si è depositata su lui, una certa inespressività…»[195]. Il contrasto tra le parole sante di Paolo e la processione è stridente: Pasolini immagina infatti che le campane, assordanti annunciatrici dell'inizio della processione, coprano mano a mano con il loro rumore le parole di san Paolo e immagina di inquadrare con la macchina da presa ogni particolare della sfarzosa processione, piena di statue barocche e ori splendenti. A questo punto, la trasformazione di Timoteo, simbolo di una Chiesa già corrotta, appare completata: «In pompa magna c'è Timoteo, vestito letteralmente d'oro, schiacciato sotto la mitria, quasi irriconoscibile»[196]. Perduto il senso originario del messaggio evangelico, «l'altare incrostato d'oro» della chiesa diviene un idolo, un «vero e proprio vitello d'oro, pieno di lezzi barocchi e svolazzi neoclassici, opera di totale miscredenza, ufficiale, minatoria, ipocritamente mistica e glorificatrice, clericale, padronale»[197].

Appare dunque chiaro che, esponente di una lunga tradizioni di pensatori che hanno visto in San Paolo il "falsificatore" dello spirito del vero Cristianesimo, Pasolini non solo non si identifichi con il San Paolo organizzatore, ma che anzi lo condanni pesantemente.

---

[194] Cfr. saggio *Don Lorenzo Milani: Lettere alla mamma (o meglio: Lettere di un prete cattolico alla madre ebrea)* del 1973 raccolto in P. P. Pasolini, *Scritti Corsari*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla* società, cit., pp. 426-31.
[195] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2013.
[196] Ibidem p. 2016.
[197] Ibidem.

Nietzsche potrebbe dunque essere una fonte per il san Paolo di Pasolini soprattutto per quanto riguarda il tema di san Paolo come «falsificatore»[198] e primo detrattore del vero spirito cristiano; per quanto riguarda l'eterno ritorno, invece, la fonte primaria per Pasolini resta Eliade e l'accezione prettamente antropologica dell'eterno ritorno come mitologema del mondo contadino che non è invece presente in Nietzsche, che si approccia al tema dell'eterno ritorno in maniera completamente diversa, filosofica e non antropologica.

Tuttavia, una connessione tra l'eterno ritorno nicciano e san Paolo viene istituita da Jacob Taubes, filosofo e rabbino ebraico, nel suo celebre scritto *La teologia politica di San Paolo*, che raccoglie le lezioni che Taubes tenne nel 1987 presso l'università di Heidelberg *sulla Lettera ai Romani* di Paolo. In tale scritto, nel quale cristallizza i temi essenziali da lui lungamente studiati, quali il contrasto tra tradizione ellenica e giudaica, Legge e Grazia, ebraismo e cristianesimo, Taubes propone un interessante accostamento tra Nietzsche e Paolo osservando come il filosofo fosse così invidioso del santo da dare alla descrizione della visione dell'Eterno Ritorno toni estatici simili all'esperienza mistica avuta da san Paolo in Damasco:

> L'invidia di Nietzsche nei confronti di Paolo si spinge ancora oltre. Egli immagina che Paolo abbia avuto una grande esperienza estatica: Damasco. Non posso dimostrarlo filologicamente qui, *à la lettre*, ma potrei farlo: Nietzsche non solo interpreta la sua esperienza, il mito dell'eterno ritorno, come un'esperienza estatica, ma ricorre perfino alle stesse metafore di cui si serve per descrivere l'episodio di Damasco. L'eterno ritorno è la chiave d'accesso metafisica per comprendere ogni cosa – egli la definisce ontologica (se volete potete servirvi dell'espressione, anche se personalmente giudico del tutto superfluo questo termine artificioso del XVII secolo) – così come l'episodio di Damasco è la chiave metafisica per capire Paolo.[199]

Sia l'evento di Damasco, sia la visione dell'eterno ritorno avvengono infatti su una «strada solitaria»[200], attraverso una visione estatica ed entrambi gli avvenimenti si configurano come una svolta epocale nel pensiero e del filosofo e del santo.

Infine, un ultimo avvicinamento che si potrebbe fare tra Nietzsche e Pasolini è la propensione, presente in entrambi, ad analizzare la realtà tramite un sistema oppositivo di contrari[201], tendenza che, nel caso di Pasolini era stata ben evidenziata già da Fortini in un

---

[198] Osserva ancora Nietzsche ne *L'Anticristo*: «La vita, l'esempio, la dottrina, la morte, il senso e il diritto dell'intero Vangelo nulla di tutto ciò esistette più quando questo falsario comprese, per odio, unicamente ciò di cui lui poteva aver bisogno. Non la realtà, non la verità storica! [...] Paolo non fece che trasferire il centro di gravità di tutta quell'esistenza dietro questa esistenza nella menzogna del Gesù "risuscitato". Egli non poteva, in fondo, aver bisogno della vita del redentore gli occorreva la morte sulla croce e qualcosa di più». Cfr. F. Nietzsche, *L'Anticristo. Maledizione del cristianesimo*, cit., pp. 48-49.

[199] J. Taubes, *La teologia politica di San Paolo* p. 159.

[200] Cfr. F. Nietzsche*, Aurora e frammenti postumi (1879-1881)*, Adelphi, Verona, 1964, p. 51.

[201] Per una panoramica sui rapporti tra Pasolini e Nietzsche si veda il saggio di Davide Luglio *Pasolini e Nietzsche: Elementi per una genealogia*, in "Syzetesis", n. X, 2023, pp. 191-210. Inoltre, alcune considerazione di Nietzsche sulla storia come coesistenza del passato e del presente sono presenti in alcune affermazioni di Pasolini studiate

saggio del 1959 pubblicato sul «Menabò» e intitolato *Le poesie italiane di questi anni* nel quale lo aveva definito «poeta della sineciosi». In tale saggio, infatti, Fortini osserva come la «più frequente figura di linguaggio» in Pasolini sia proprio «quella sottospecie dell'*oxymoron*, che l'antica retorica chiamava sineciosi, e con la quale si affermano, d'uno stesso soggetto, due contrari»[202], definizione che piacque a tal punto a Pasolini da definirsi egli stesso da allora in poi «poeta della sineciosi»[203]. E proprio da questa predilezione per la compresenza dei contrari che non si annullano in una sintesi deriva anche la concezione dell'eterno ritorno per come essa è utilizzata da Pasolini e ne deriva, di conseguenza, anche la critica che Pasolini muove alla dialettica hegeliana in quanto base della concezione lineare della storia.

Critica alla dialettica hegeliana sotto il segno di Eliade

La riflessione di Pasolini sul tempo giunge, soprattutto nelle ultime opere, ad una radicalizzazione sempre più esplicita contro il tempo progressivo tipico del neocapitalismo teso soprattutto al futuro e dimentico del passato. Tale riflessione prende i toni di una polemica contro Hegel[204], la cui istituzione della dialettica che tramite la sintesi fa progredire la storia diviene l'emblema per Pasolini del nuovo tempo del capitalismo.

Come osserva Bazzocchi, «Secondo Pasolini la dialettica hegeliana non può spiegare la storia, perché nella storia dell'individuo passato e presente possono convivere, il presente non cancella il passato»[205]. Pasolini, ritiene infatti che l'esperienza primitiva del mondo non può essere sostituita da quella attuale e tale idea, che lo tormenta assiduamente negli anni di stesura del *San Paolo*, trova in alcune poesie di *Trasumanar e organizzar* la sua forma più completa.

---

da Gian Luca Picconi nel saggio *Un nuovo soffio della storia: Benjamin e "Poesia in forma di rosa"*, in "Studi pasoliniani", n.13, 2019, pp. 57-69: ad esempio, in un passo apparso su *Vie Nuove* nel quale Pasolini sottolinea come solo la rivoluzione possa salvare la tradizione, e che solo i marxisti, che amano il passato, potrebbero attuare tale rivoluzione, al contrario dei borghesi per i quali il passato non esiste, Piccone osserva come siano presenti, in tale passo, due citazioni nascoste, una provenienti dalle *Tesi sulla storia* di Benjamin e l'altra dalla seconda delle *Considerazioni inattuali* di Nietzsche.

[202] Ora in F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino, 1993, p. 22.

[203] Non a caso *Sineciosi della diaspora* è anche il titolo di una sezione di *Trasumanar e organizzar*.

[204] Per una panoramica delle relazioni tra Pasolini e i filosofi, e la dialettica di Hegel in particolare, si veda il già citato libro di Paolo Desogus *In difesa dell'umano. Pasolini tra passione e ideologia*, in particolare ai capitoli dedicati alla formazione filosofica di Pasolini sotto Felice Battaglia e alla "scoperta" dell'esistenzialismo come corrente alternativa all'idealismo hegeliano, peraltro entrato in crisi con la fine dei fascismi negli anni Quaranta. cfr. Ibidem a p. 37: «Da non trascurare poi i tanti richiami polemici a Hegel (presenti anche nel progetto di sceneggiatura per un film su san Paolo), che suggeriscono un qualche contatto con le pagine della Fenomenologia, testimoniato peraltro anche dai ripetuti e decisivi riferimenti ai temi della dialettica e alla nozione di "cattiva infinità". La stessa formula "empirismo eretico", ripresa nel titolo della sua seconda raccolta di scritti teorici, si inserisce nella polemica antihegeliana».

[205] A. M. Bazzocchi, *Le forme del tempo nella poesia di Pasolini*, cit., p. 193.

Proprio la già analizzata poesia *Callas* in appendice a *Trasumanar e Organizzar* risulta emblematica di tale polemica contro Hegel in quanto «teoresi, concettualizzazione del rapporto con il tempo»[206] ultima e più completa di Pasolini.

Oltre all'influenza di Lévy-Bruhl, già rilevata, è possibile constatare come in questa poesia Pasolini sia fortemente interessato e suggestionato anche dalle analisi fatte da Hegel sulla formulazione del procedere della Storia; la poesia, infatti, unisce gli studi su spazio, tempo e sostanza presso le società primitive fatti da Lévy-Bruhl alla dialettica di Hegel, ovvero alle tesi che il filosofo tedesco enunciò per spiegare il divenire storico. In particolare, Pasolini rimane colpito dall'idea che la Storia e il progresso umano si articoli in tre momenti: un momento iniziale, la tesi, un secondo momento fortemente oppositivo al primo, l'antitesi e infine un ultimo momento che si configura come il superamento di entrambi e, allo stesso tempo, come commistione dei due momenti precedenti – la sintesi.

Nei confronti di questa concezione filosofica che parte da un'opposizione dei contrari, ma che poi li risolve adempiendoli, Pasolini si dimostra fortemente contrario: «I superamenti, le sintesi! sono illusioni, / dico io, da volgare europeo», scrive nella poesia *Callas,* e la distruzione della dialettica hegeliana procede immaginando una compresenza dei tre momenti: «La tesi e l'antitesi convivono con la sintesi […] Sii, sii scienziato con le tue sintesi / che ti fanno procedere (e progredire) nel tempo (che non c'è)[207], / ma sii anche mistico curando democraticamente / nel medesimo tabernacolo, con sintesi, tesi e antitesi. / La storia non c'è, diciamo, c'è la sostanza: che è apparizione»[208]. Parole che ricordano da vicino quelle usate anche in un'altra poesia, sempre in Appendice a *Trasumanar e organizzar*, intitolata *Altri materiali*. In questa poesia, formata da vari frammenti nei quali i pensieri di Pasolini sembrano cristallizzarsi come un flusso di coscienza, Pasolini scrive: «le esperienze restano compresenti, anche se le più antiche / son fossili. Ora tutto nel Tempo è fossile, e tutto / è dunque allineato: nulla è superato, e neanche dimenticato» e ancora «Siccome solo nella coscienza le esperienze

---

[206] Cfr. L. Carbone, *Pier Paolo Pasolini. Tempi, corpi, mutamenti sociali* in *Altre sociologie. Dodici lezioni sulla vita e sulla convivenza* a cura di M. A. Toscano, FrancoAngeli, Milano, 2011, pp. 401-447, p. 423.

[207] Questa critica alla logica hegeliana, che Pasolini pone come base della logica del progressismo, viene ribadita anche nel già citato brano di *Petrolio Appunto 129 c*: nel contesto di un dibattito culturale animato dalla Sinistra italiana interviene un famoso scrittore denominato F. Il tema dell'intervento di tale scrittore è per l'appunto una critica a Hegel che risuona particolarmente eversiva dal momento che viene pronunciata in un contesto marxista-leninista e infatti, quando lo scrittore F. mette in discussione il concetto di una logica trinitaria, basata su tesi, antitesi e sintesi, a favore di una possibile "logica duadica" perduta, in cui "tutto resti coesistente e non superato" e in cui "le contraddizioni non siano che opposizioni", l'assemblea comincia ad agitarsi e a dimostrare le propria disapprovazione a quanto viene detto. Lo scrittore F. mette infatti in crisi tutto ciò su cui si fonda il razionalismo occidentale moderno ribaltando la concezione di una storia lineare che proviene anche dalle *Lettere* di Paolo. La connessione con la poesia *Callas*, in particolare, avviene quando Pasolini asserisce che il tempo non esiste; nel suo discorso, infatti, F. osserva come la scienza moderna stia dimostrando che il tempo "non è affatto fondato su unilinearità e successività, e anzi addirittura non esite (come già avevano dimostrato le religion9 dravidiche)". Cfr. P. P. Pasolini, *Petrolio* in ID., *Romanzi e racconti* tomo II, cit., pp. 1800-01.

[208] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 262.

si superano, / mentre nell'inconscio esse si allineano / così nascono insieme le sintesi della coscienza / e gli ammassi»[209].

Questa presa di posizione viene ribadita in un'intervista rilasciata a Duflot quasi in contemporanea alla stesura della poesia *Callas*; parlando del concetto mitico di natura, Pasolini istituisce un'opposizione tra la complessità e la vivacità del codice naturale e il codice della cultura che impoverisce e semplifica il dato naturale – discorso che si inserisce in una più ampia tendenza propria della poetica di Pasolini di amore per le origini e per le culture del passato. Partendo dunque proprio da questo tema, Duflot si sposta su un piano filosofico osservando come da dopo Hegel la natura si sia sviluppata in opposizione al concetto di natura e non più in sintonia con esso, invertendo una tendenza filosofica di lunga data. Di fronte a questa tendenza della modernità di rifiutare la natura, Duflot chiede dunque a Pasolini di motivare il suo ritorno al mito della natura e Pasolini, rispondendo, collega il suo rifiuto del progressismo di Hegel alle idee espresse da Eliade: «Hegel! Sade! Il mito! Eh già! Quando parlo di natura, bisogna sempre intendere "mito della natura": mito antihegeliano e antidialettico, perché la natura non conosce i "superamenti". Ogni cosa in essa si giustappone e coesiste (cfr. le poesie C*allas, Ancora sull'orso*...). Perché questo ritorno ai modelli arcaici del mito? Perché la "mitizzazione" della natura implica la "mitizzazione" della vita quale era concepita dall'uomo prima dell'era industriale e tecnologica, all'epoca in cui la nostra civiltà si organizzava intorno ai modi di produzione agraria ("l'eterno ritorno", Mircea Eliade)»[210].

In queste parole di Pasolini si può osservare come numerosi temi si intersechino l'uno nell'altro; il tema del Tempo e della Storia viene analizzato da Pasolini da un punto di vista soprattutto antropologico, gli elementi filosofici servono infatti come "impalcatura" alla poetica del mito e dell'idealizzazione del passato propria del poeta. Anche l'idea di natura intesa in senso antihegeliano e antidialettico citata da Pasolini sembra essere una ripresa quasi letterale delle parole con cui Eliade descrive le diverse concezioni sul fluire della Storia che l'uomo ha congetturato col passare delle epoche; tali considerazioni sono espresse da Eliade nel libro *Il Mito dell'Eterno Ritorno* scritto e pubblicato nel 1949. In tale opera Eliade non analizza infatti solo il tempo ciclico e ricorsivo, nei quali gli archetipi mitici si ripetono dando vita ad una storia sempre uguale a sé stessa e quindi afferente alla sfera del sacro e del mito arcaico, ma studia anche l'evoluzione a cui tale idea andò incontro nel fluire dei secoli: da una prima fase in cui la teoria ciclica dominava senza rivali soprattutto all'interno delle società agricole e rurali si passò ad una nuova concezione di linearismo e progressismo nella storia, che pure però non

[209] Ibidem pp. 348-49.
[210] P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 1461.

dimenticava la componente ciclica della natura e dell'universo che si affiancava, soprattutto nelle scienze astronomiche, a quella lineare[211].

La vera dicotomia tra concezione ciclica e concezione lineare avvenne, secondo Eliade, soltanto a partire da Hegel; proprio Hegel, infatti, fu il primo a opporre le dinamiche ripetitive operanti all'interno della natura alle dinamiche originali della storia: Hegel affermava che nella natura le cose si ripetono all'infinito e che «non vi è niente di nuovo sotto il sole». Per Hegel, osserva Eliade, la storia è «libera» e sempre «nuova», non si ripete mai; ma essa è, malgrado tutto, conforme ai piani della Provvidenza; ha quindi un modello (ideale, ma pur sempre un modello) nella dialettica stessa dello Spirito. A questa storia che non si ripete Hegel oppone la «Natura», in cui le cose si riproducono all'infinito[212].

Ciò ha comportato, nell'età moderna, nella quale domina lo "storicismo", ossia l'uomo che si vuole e si riconosce storico, ad un conflitto tra le due concezioni: quella arcaica, «archetipica e astorica» e quella moderna, «posthegeliana» e «storica»[213].

Partendo dalla constatazione di questi due modi diversi d'intendere la Storia, Eliade prosegue poi il ragionamento dando un giudizio di valore sulle due concezioni; la tendenza delle "società tradizionali" verso il tempo ciclico, infatti, che si esplicita in un rifiuto del "tempo concreto", in una rivolta quasi ostile contro ogni tentativo di leggere la storia all'infuori della regolazione archetipica, non è per Eliade un semplice indice di tendenze conservatrici proprie delle società primitive, tutt'altro: rappresenterebbe invece una ricerca e una connessione continua con il metafisico. E questo carattere di sacralità insito nell'accettazione dell'eterno ritorno verrebbe irrimediabilmente perso con l'idea storicista che si è imposta nella filosofia a partire da Hegel, come osserva Eliade nella premessa a *Il mito dell'Eterno Ritorno*: «A nostro parere, è fondato leggere in questo deprezzamento della storia, cioè degli avvenimenti senza modello trans-storico, e in questo rifiuto del tempo profano, continuo, una certa valorizzazione metafisica dell'esistenza umana. Ma questa valorizzazione non è, in ogni caso, quella che cercano di dare certe correnti filosofiche post-hegeliane, soprattutto il marxismo, lo storicismo e l'esistenzialismo, in seguito alla scoperta dell'"uomo storico", dell'uomo che è nella misura in cui si fa da sé stesso in seno alla storia»[214].

Tale passo mette in luce come la visione storicista iniziata con Hegel continui e addirittura si radicalizzi con le filosofie posthegeliane e soprattutto con il marxismo; similmente, anche la

---

[211] Cfr. M. Eliade, *Il Mito dell'Eterno Ritorno*, Lindau, Torino, 2018, p. 121: «Così, nelle teorie di Tycho Brahe, Keplero, Cardano, Giordano Bruno o Campanella, l'ideologia ciclica sopravvive a fianco della nuova concezione del progresso lineare professata, per esempio, da un Francesco Bacone o da un Pascal».
[212] M. Eliade, *Il mito dell'Eterno Ritorno*, cit., p. 76.
[213] Ibidem p. 114.
[214] Ibidem p. 11.

critica che Pasolini muove ad Hegel diviene una critica nei confronti dell'ideologia storica propria del marxismo che prende avvio dalle teorie sulla storia di Hegel.

In particolare, Pasolini critica la concezione della storia di Hegel proprio a partire dai presupposti teorici di Eliade, che Pasolini assume per propri; un'attenta analisi a riguardo è stata condotta da Emanuel Rota nel saggio *Oedipus has a complex: Pasolini's freudian tragedy* nel quel Rota osserva come «È cruciale capire che Pasolini usò Eliade contro Hegel e, di conseguenza, contro Marx; […] Hegel nelle sue *Lezioni di filosofia della storia*, aveva contrapposto la natura alla storia dichiarando notoriamente che "in Natura non accade nulla di nuovo sotto il sole" e il multiforme gioco dei suoi fenomeni induce un sentimento di noia". Eliade, nella sua critica alla filosofia della storia di Hegel aveva sottolineato che, anziché indurre noia, tale ripetizione era stata ricercata dalle società tradizionali, perché conferiva significato alla vita»[215]. La stessa posizione presa anche da Pasolini, per il quale i riti delle società arcaiche permettono in realtà di vedere il significato vero della natura, afferente al sacro e alla rivelazione ierofanica del cosmo.

Pasolini, infatti, probabilmente legge Hegel attraverso altri scritti, tra cui quelli di Eliade e soprattutto in relazione al ruolo che la filosofia hegeliana ebbe nel marxismo; un saggio illuminante per chiarire la conoscenza della filosofia hegeliana da parte di Pasolini è stato scritto da Francesco Verde che in *Contraddizione e opposizione: per la critica di Pasolini alla dialettica ("hegeliana")* osserva: «A mia conoscenza, Pasolini non dedicò una estesa e specifica trattazione alla filosofia hegeliana che, a ragione, considerava come il fondamento teorico del pensiero marxiano e, quindi, del marxismo. […] Pasolini – infatti – non si preoccupa di esaminare se Hegel avesse impiegato effettivamente questi termini per descrivere il processo dialettico o se siano, piuttosto, termini, per così dire, "divulgativi" e "manualistici"; malgrado ciò, Pasolini decide di usare la sequenza tesi /antitesi/sintesi per descrivere il procedimento dialettico che dà sostanzialità alla storia»[216]. Verde prosegue poi l'indagine osservando come a Pasolini interessi la dialettica hegeliana in quanto base dello storicismo marxista dal momento che, identificando il marxismo la storia come storia della lotta di classe, esso si basa necessariamente su un movimento dialettico di opposizioni. Per questo motivo Pasolini critica anche la concezione marxista della storia, come dichiara nella celebre intervista con Duflot dove ammette di essere: «perfettamente consapevole del fatto che rifiutare la dialettica significa

[215] E. Rota, *Oedipus has a complex: Pasolini's freudian tragedy* in «Studi Pasoliniani», 9, 2015, p. 51.
[216] F. Verde, *Contraddizione e opposizione: per la critica di Pasolini alla dialettica ("hegeliana")* in «Studi Pasoliniani», 14, 2020, p. 61.

confutare il cuore teorico del marxismo e, prima ancora e, anzi, più radicalmente, della filosofia (della storia) hegeliana»[217].

Critica allo "storicismo marxista"

Prima di passare all'ideologia di Pasolini è utile continuare a tratteggiare l'analisi che Eliade fa della concezione storicistica del marxismo come propaggine della dialettica hegeliana; Eliade, infatti, sembra essere ancora una volta la fonte primaria alla base delle ideologie sullo storicismo di Pasolini.

Pur avendo individuato in Hegel l'autore nel quale avviene il passaggio definitivo da Storia "mitica" a Storia "concreta", Eliade trova che in realtà vi sia ancora nella filosofia hegeliana un residuo di metafisica: per certi versi, infatti, nella filosofia della storia di Hegel sopravvivono dei meccanismi di senso che trascendono la mera fattualità storica. Ciò sarebbe ravvisabile nell'idea per cui, secondo Hegel, la Storia sia guidata da una necessità e non accada per giustapposizione di eventi casuali che essa, cioè, sia manifestazione dello Spirito Universale che fa sì che vi sia un significato trans-storico nel destino di un popolo. Questa concezione viene messa da Eliade a confronto con l'idea di Storia propria della cultura ebraica e cristiana per la quale gli avvenimenti storici sarebbero guidati dalla Provvidenza – diretta espressione della volontà della divinità:

> Ma vi è un aspetto della sua filosofia della storia che ci interessa, perché conserva ancora qualcosa della concezione giudeo-cristiana: per Hegel l'avvenimento storico era la manifestazione dello Spirito universale. Si può intravedere un parallelismo tra la filosofia hegeliana della storia e la teologia della storia dei profeti ebraici: per questi, come per Hegel, un avvenimento è irreversibile e valido in sé stesso in quanto è una nuova manifestazione della volontà di Dio – ricordiamo che questa è una posizione propriamente «rivoluzionaria», nella prospettiva delle società tradizionali dominate dalla ripetizione eterna degli archetipi. Così dunque, secondo Hegel, il destino di un popolo conservava ancora un significato trans-storico, poiché ogni storia rivelava una nuova e più perfetta manifestazione dello Spirito universale.[218]

La vera svolta, quindi, il momento in cui la filosofia della Storia si libera completamente da ogni significato trascendente o provvidenzialistico, non avviene tanto nella filosofia hegeliana quanto nelle concezioni storicistiche che prendono il loro avvio da Hegel ma che eliminano del tutto l'intervento di una *ananke* superiore o divina nel regolamentare la Storia – pur

[217] Ibidem, pp. 66-67.
[218] M. Eliade, *Il Mito dell'Eterno Ritorno*, cit., p. 119.

conservandone un senso logico; in particolare, Eliade analizza soprattutto lo storicismo marxista osservando come «con Marx la storia si è spogliata di ogni significato trascendente» divenendo semplicemente l'«epifania della lotta delle classi»[219].

Anche secondo questa concezione gli avvenimenti storici non sono una successione di momenti arbitrari, ma rivelano una struttura coerente e con un fine preciso – non però di origine trascendentale: avviene infatti «l'eliminazione finale del terrore della storia, la "salvezza"»[220].

Secondo Eliade, dunque, Marx ha sì «rimesso i piedi in terra alla filosofia di Hegel»[221], ma anche rivalorizzato – a livello esclusivamente umano – il mito escatologico dell'età dell'oro, con la differenza che nelle culture primitive quest'età felice veniva posta all'inizio dei tempi mentre nel marxismo essa appare come il tempo finale, in cui la differenza tra le classi sociali verrà finalmente eliminata. Tale concezione escatologica della Storia è ciò che permette al marxista militante di non soccombere al terrore della storia: le ingiustizie e il male dell'età presente costituirebbero infatti un semplice prodromo di un'era di pace e prosperità per tutti gli esseri umani.

Pasolini riprende, in un primo momento[222], le idee di Eliade sullo storicismo marxista: nell'intervista con Duflot, parlando dell'episodio dello "sdoppiamento" del centauro in *Medea*, Pasolini espone ancora una volta la sua idea sul procedere della Storia. L'esistenza di due centauri non è infatti solamente simbolo di dualismo o di doppio, ma è anche emblema di momenti opposti coesistenti e non risolti in una sintesi; i dati originari sopravvivono al superamento, non vengono quindi mai del tutto cancellati né trasformati in un nuovo dato – ideologia che Pasolini stesso riconosce essere non in linea con il concetto di Storia progressiva: «Sono, anzi, talmente metafisico, mitico, talmente mitologico […] da non arrischiarmi a dire che il dato che supera il precedente, dialetticamente, lo incorpori, lo assimili. Dico che si giustappongono»[223]. Questa posizione di Pasolini di preferenza per il tempo mitico in cui convivono gli opposti si oppone sia alla dialettica hegeliana sia alla visione storica del marxismo e Pasolini afferma apertamente questa distanza tra il suo modo di percepire la realtà, per cui non esistono sintesi né risoluzioni, e lo storicismo marxista:

---

[219] Ibidem.
[220] Ibidem.
[221] Ibidem.
[222] Posizione che Pasolini cambierà nella recensione al libro di Eliade *Mito e Realtà* del 1974, quando giungono sotto le luci della ribalta le notizie di una tendenza filonazista di Eliade: «Vero è che la sua scrittura è quella imperturbabile dello scienziato. Ma qui l'imperturbabilità è un po' sospetta. E c'è di peggio: Mircea Eliade, usando la stessa scrittura imparziale, presenta il marxismo come uno dei tanti fenomeni del *revival* ottocentesco e "scientifico" degli antichi miti escatologici e soteriologici, con la loro idea di "cessazione della storia" alla fine della lotta vittoriosa del bene (il proletariato) contro il male (il capitale)». Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2113.
[223] P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1474.

> Badi che, con questo, contraddico il mio marxismo e, più radicalmente, ciò che l'hegelismo mi ha rivelato sul movimento. Entro in contraddizione con la dialettica. (Cfr. nella poesia *Callas*: «... La tesi / e l'antitesi convivono con la sintesi: ecco / la vera trinità dell'uomo né prelogico, né logico, / ma reale...».) […] In quanto «storicista» [Sorridendo, non appena si lascia andare alle citazioni o alle etichette], capisco che la storia è una evoluzione, un continuo superamento dei dati; sono altrettanto consapevole però che tali dati non vengono mai eliminati, ma sono permanenti. Sarà irrazionale, ma è così.[224]

L'idea di un mondo fatto di opposizioni inconciliabili – che pure viene definita da Pasolini stesso "irrazionale" – diviene parte integrante della sua poetica a tal punto da agire sia come contenuto tematico sia come stile poetico; a livello tematico, ad esempio, il rifiuto di una possibile sintesi risolutoria si esplicita nelle opere e nelle idee dell'ultimo Pasolini in una generale perdita di speranza nei confronti del futuro, in particolare nella raccolta poetica *Trasumanar e organizzar*.

Emblematica a tal proposito risulta un'intervista rilasciata da Pasolini nel 1972 a Sergio Arecco, dove, parlando dell'utilizzo delle categorie del comico e del riso nelle sue ultime opere, Pasolini osserva come esse derivino da una generalizzata sfiducia nei confronti del domani:

> Sono privo, praticamente e ideologicamente, di ogni speranza. Quindi di giustificazioni, di possibilità di alibi, di procrastinazioni. Da cosa nasce la "speranza", quella della prassi marxista e quella della pragmatica borghese? Nasce da una comune matrice: Hegel. Io sono contro Hegel (esistenzialmente – empirismo eretico). Tesi? Antitesi? Sintesi? Mi sembra troppo comodo. La mia dialettica non è più ternaria ma binaria. Ci sono solo opposizioni, inconciliabili. Quindi niente "sol dell'avvenire", niente "mondo migliore". Al diavolo i figli! Il mio futuro è paurosamente e fulmineamente diminuito. Quindi non ho più bisogno della speranza, per me (capisco che i giovani, disgraziati, che devono ancora vivere tutta una vita, in queste condizioni, abbiano bisogno di sperare, come nel '45). Finalmente, vivendo come gli uccelli del cielo e i gigli dei campi, cioè non occupandomi più del domani (che non sarà una sintesi, ma una nuova opposizione) mi godo un po' di libertà e di vita. […] Godere la vita (nel corpo) significa appunto godere una vita che storicamente non c'è più: e il viverla è dunque reazionario. Io pronuncio da qualche tempo proposizioni reazionarie.[225]

---

[224] Ibidem. Pasolini critica la dialettica di Hegel anche in un passo di *Petrolio* incentrato sul tema del momento dell'autonomia della forma rispetto a tutte le leggi che istituiscono una forma e che creano con essa una continuità: «Continuità e autonomia di una forma, sono la sua contraddizione. Ma esse non coesistono, non possono coesistere. O c'è una o c'è l'altra. La contraddizione non è che intermittenza di coesistenza. Hegel naturalmente si è, sia pur divinamente, sbagliato. L'unica vera infinità è quella che egli chiama "cattiva infinità" (dunque lo sapeva!). Di conseguenza i due termini della contraddizione non si superano affatto, ma procedono nell'infinità scambiandosi il diritto ad esistere a una velocità che, per essere soprannaturale, non impedisce che tali due termini coesistenti non possano venire presi in considerazione alternativamente e quindi venire isolati, analizzati solo in sé». Cfr. P. P. Pasolini *Petrolio* in ID., *Romanzi e racconti* tomo II, cit., p. 1668.

[225] Cfr. la *Conversazione con Pier Paolo Pasolini* in appendice a S. Arecco, *Pier Paolo Pasolini*, Partisan, Roma, 1972, p. 75.

L'idea del domani privo di ogni possibilità di riscatto torna anche nell'autorecensione che Pasolini fa a *Trasumanar e organizzar*, scontento della generale indifferenza della critica nei confronti della raccolta; osservando come infatti il suo rifiuto del progressismo lo faccia apparire reazionario[226], purtuttavia non riesce più a credere in un possibile futuro migliore. Per questo *Trasumanar e organizzar* si configura come «Un libro decisamente senza speranza. Anzi, la parola "speranza" è una parola definitivamente cancellata dal lessico e dalla testa di Pasolini»[227].

Il rifiuto della sintesi in *Trasumanar e organizzar* non opera però solo a livello contenutistico ma viene espresso anche attraverso le scelte linguistiche di Pasolini che predilige infatti le figure retoriche che creano contrasti insanabili di senso tra le parole, come, ad esempio, l'ossimoro:

> Ma proprio nel momento in cui Pasolini si fa più volontariamente letterario, ecco che egli può concedersi uno «sprezzo» per la letteratura mai avuto finora. È a ciò che si deve la rigenerazione lessicale, che è pressoché totale rispetto ai volumi precedenti; e così la rigenerazione metrica e sintattica. Ma la continuità è dovuta al persistere dell'*oxymoron*, cioè al definire le cose per opposizione. Ciò è importante, perché deducendo, sia pur schematicamente, la vita dallo stile, si può affermare che Pasolini vive storicamente per accumulazione, e che il suo conoscere, non dialettico, è dovuto all'eterna coesistenza degli opposti. E ciò vale appunto anche per l'idea metalinguistica di *Trasumanar e organizzar*: accettazione totale della letteratura – rifiuto totale della letteratura.[228]

Proprio l'uso dell'ossimoro, che già era stato rilevato essere, come detto, una cifra stilistica peculiare di Pasolini da Fortini, è ciò che permette di istituire un *continuum* all'interno della produzione poetica di Pasolini che da sempre, dunque, decide di mantenere come proprio il titolo di «poeta della sineciosi», cioè di poeta che assume come propria visione del reale quella del contrasto – posizione che si contraddice con l'ottimistica fede marxista nei confronti del futuro, di fronte alla quale Pasolini si trova suo malgrado in disaccordo.

Questo senso di generale sfiducia nei confronti delle «ottimistiche sintesi marxiste» – proprio perché, come visto, la speranza marxista e borghese nel futuro giunge per Pasolini direttamente da Hegel – torna anche in un saggio intitolato *Che fare col «buon selvaggio»?* edito postumo ma scritto nel 1970. In questo saggio in cui Pasolini analizza il silente genocidio avvenuto nei confronti delle popolazioni di Raccoglitori dell'America Latina – di cui l'uomo

---

[226] Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2578: «La nostalgia per un modo di essere che appartiene al passato (e che talvolta dà a Pasolini quasi un timido e sgraziato furore reazionario) e che non si restaurerà mai più, per una definitiva vittoria del male, si trasforma in una specie di pietà cosmica per quei giovani fratelli destinati a vivere esistenzialmente, fin da ora, dei valori nuovi che a Pasolini sembrano intollerabili». Pasolini si riferisce qui ai giovani del Movimento Studentesco, protagonisti anche di alcune poesie della raccolta.
[227] Ibidem.
[228] Ibidem p. 2579.

"bianco buono" non si è mai voluto scandalizzare – tornano molti concetti cari a Pasolini che cita il nome di Lévy-Strauss per parlare del razzismo dell'uomo bianco eurocentrico che non permette che venga riconosciuta la validità di quelle culture da egli catalogate come inferiori o che le integra alla propria cultura ma imponendo i propri valori[229]. Come esempio dell'omologazione forzata nei confronti di queste popolazioni ritenute "primitive", Pasolini cita l'imposizione del monoteismo giudaico-cristiano (su cui si fonda il virile razzismo dell'uomo bianco come "Padre" assoluto) di cui fu responsabile soprattutto San Paolo, in una critica alla tradizione religiosa cristiano-paolina che viene direttamente citata in causa come scaturigine storico-teorica del carattere lineare del tempo e, in generale, dell'ottimistico razionalismo occidentale che privilegia la concezione progressiva della storia[230]: «San Paolo e Maometto hanno reso monoteista il mondo contadino storico: personaggi come Alcibiade hanno cominciato a divenire dei "diversi", incapaci di raggiungere e poi difendere la dignità virile mimata dal padre; e i poveri popoli rimasti a un grado anteriore dell'evoluzione religiosa sono cominciati ad apparire razzisticamente inferiori. Il monoteismo ebraico aveva prefigurato tutto questo. I Raccoglitori e i contadini animisti o politeisti hanno così cominciato a formare un "mondo inferiore": anche nel Terzo Mondo ci sono delle Gerarchie!»[231].

Questo tentativo di forzata commistione non è però per Pasolini una garanzia di superiorità morale o culturale; parlando della popolazione dei Masai – che Pasolini conobbe personalmente – come emblema del "buon selvaggio", Pasolini osserva come in essi esita un'innata felicità «oggettiva, reale, sperimentabile» motivo per cui «I Masai ci ringraziano tanto, ma rifiutano la nostra cultura. Si tengono la loro, di cui del resto anche noi non sapremmo che farcene (altro che integrazione reciproca! altro che ottimistiche sintesi idealistiche e marxiste!)»[232].

La possibilità di un'età futura scevra dal male che opprime invece l'età contemporanea sembra un'utopia anche in un altro saggio che Pasolini scrive nel 1971 e che viene pubblicato sulla rivista «Nuovi Argomenti» con il titolo *I sogni ideologici* e che non a caso, visto la vicinanza tematica, viene posto in successione, nell'edizione ddei Meridiani Mondadori, al precedente articolo *Che fare col «buon selvaggio»?*. L'interrogativo di base da cui prende avvio l'analisi di Pasolini è quale sia stato il punto di inizio della Storia, domanda a cui Pasolini

---

[229] Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 217: «Noi borghesi abbiamo sempre saputo benissimo "che fare" col "buon selvaggio". Prima ne abbiamo negato l'esistenza, deridendo l'inventore della formula. […]. In seguito, dal momento in cui non è stato più possibile sostenere la rimozione, abbiamo adottato altre due misure: da una parte l'integrazione reciproca tra la cultura per eccellenza (la nostra) e la cultura (ammessa) del "buon selvaggio"; dall'altra parte il riconoscimento oggettivo di quest'ultima cultura come un "insieme" esaustivo una volta per sempre della totalità, in strutture immodificabili (Lévy-Strauss)».

[230] Stessa critica che ritorna anche in *Petrolio* nel già citato *Appunto 129 c* dove la concezione lineare della storia viene fatta risalire da Pasolini proprio a partire dalle *Lettere* di Paolo. Cfr. P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti* tomo II, cit., pp.1800-01.

[231] P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 220.

[232] Ibidem p. 219.

risponde osservando come nel momento in cui l'uomo ha smesso di vivere soltanto creando dei pretesti per vivere – che comportano una serie di doveri come la creazione di comunità, di società, di istituzioni – in quel momento è cominciata la Storia e, contestualmente, la riduzione della piena vitalità ad una vita condizionata da doveri e da ricatti. Ma il sentore di aver perso una vitalità che era libera è ciò che ha portato l'uomo a creare «i sogni ideologici di palingenesi, cioè della ricostituzione di una qualità di vita originaria»[233] che in un primo momento sembrano rompere la schiavitù della Storia ma che alla fine, secondo l'analisi pasoliniana, ricadono dentro il Gioco della Storia[234] perché fondano una società storica in opposizione a quella presente con violenza e aggressività ma finiscono col prospettare subito una ulteriore società futura che sarà però sempre caratterizzata da un sistema predefinito e impositivo. E tra questi sogni ideologici, che nascono da reali necessità che si percepiscono nella società, Pasolini inserisce anche il «sogno ideologico marxista»[235].

Giova rammentare, inoltre, come osserva Verde, che proprio al tema della speranza Alberto Moravia aveva dedicato un breve saggio stampato nel 1944 sul fondamentale e positivo ruolo giocato dalla speranza nel cristianesimo e nel comunismo di Marx, concludendo, diversamente dall'idea di Pasolini, che «forse verrà un giorno che comunismo e umanità saranno una cosa sola»[236] e accettando dunque lo storicismo marxista che conduce verso un futuro migliore in consonanza con il cristianesimo.

Infine, le posizioni espresse nell'articolo *Che fare col «buon selvaggio»?* ricordano da vicino i concetti espressi ne *Il padre selvaggio* un progetto del 1962 che Pasolini aveva cominciato a scrivere con l'idea di farne un film di ambientazione africana nel quale un ragazzo nero scopre la propria identità attraverso il difficile rapporto con il proprio insegnante scolastico sullo sfondo di un complicato e doloroso momento di neocolonialismo. Quest'opera a metà strada tra il racconto e la sceneggiatura chiama direttamente in causa, come osserva Silvestra Mariniello in *Temporality and the Culture of Intervention*, la questione della storia in modo esplicito e drammatico dal momento che «la modernizzazione ha posto una fine alla "nostra storia", alla concezione lineare del tempo su cui si basa; e ciò che ne deriva è dunque un divario incolmabile tra storia e preistoria, una coesistenza armoniosa di due temporalità diverse»[237].

---

[233] Ibidem p. 224.
[234] Cfr. a proposito del tema del Gioco della Storia all'interno dell'opera pasoliniana il già citato saggio di G. Santato, *L'abisso tra corpo e storia: Pasolini fra mito, storia e dopostoria*.
[235] P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 224.
[236] A. Moravia, *La speranza ossia cristianesimo e comunismo*, Roma, Documento Libraio Editore, 1944 in ID., *Impegno controvoglia, Saggi, articoli, interviste: Trentacinque anni di scritti politici*, a cura di R. Paris, introduzione di S. Casini, Milano, Bompiani, 2008, pp. 11-29.
[237] S. Mariniello, *Temporality and the Culture of Intervention* in «Autumn», vol. 22, n. 3, 1995, pp. 111-139, p. 125.

Ne *Il padre selvaggio*, infatti, l'irrompere della società consumistica nel mondo africano crea una situazione completamente nuova, cioè la messa in relazione di due diverse temporalità all'interno di una dimensione sincronica senza possibilità di sintesi alcuna: «La coesistenza di temporalità diverse – nota infatti Mariniello – la contaminazione tra di loro attraverso il consumismo, mette in discussione la storia come evoluzione, progresso, sintesi dialettica degli opposti. Chi ha capito questo, chi ha vissuto l'esperienza di un presente, passato e futuro sincroni, non può più tornare alla concezione lineare della storia. L'unica risposta possibile nasce dal riconoscimento della tragica convivenza di temporalità diverse»[238].

Lo "storicismo marxista" in Montale e Chilanti

Pasolini protrae la critica alla concezione marxista della Storia anche in alcune recensioni che fa ad alcuni autori, in particolare alla raccolta poetica *Satura* di Eugenio Montale e al romanzo *Gli ultimi giorni dell'età del pane* di Felice Chilanti.

Recensendo *Satura*, Pasolini osserva come tutta la raccolta poetica sia una critica alla concezione di una storia ottimistica e fondata sul mito del Progresso, critica che si basa quindi su posizioni antihegeliane che lo stesso Pasolini condivide: «Tutto il nostro libro non è in fondo che la volgarizzazione – sentita linguisticamente come registro poetico – delle idee della scienza più recente e quindi più attendibile, sul "tempo": si tratta dunque di un libro anti-positivista e anti-hegeliano (in quanto tale io lo considero un libro che sta dalla parte della ragione)»[239]. Come già analizzato, la critica a Hegel si estende poi alla critica del marxismo che spera invece nel tempo lineare e nel domani e anche Montale, nell'ottica di Pasolini, si libera da questa falsa speranza ottimistica:

> Dagli errori del positivismo e della filosofia hegeliana, Montale deduce «a braccio» gli errori del marxismo, che si fonda appunto filosoficamente sul positivismo ed Hegel. Il marxismo crede nel «tempo» e i suoi critici letterari credono nei «tempi»: la scienza dimostra che sbagliano, che non ci sono né «tempo» né «tempi»; che la logica, oltre che dialettica, può essere puramente oppositoria, o addirittura monadica: che tutto ritorna, oppure sta fermo, insomma, e non è vero che ci sia un «progredire». Dunque se il marxismo è un'illusione ormai insostenibile, Montale si libera dal marxismo e dal

[238] Ibidem pp. 125-26.
[239] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2564. Le ricerche scientifiche più recenti sul tempo che dimostrano che esso in definitiva sia solo una costruzione mentale umana vengono citate anche in *Petrolio* nella più ampia diatriba che il professor F. compie nei confronti di Hegel, opponendosi al concetto di storia lineare su cui si fondava tutto il razionalismo occidentale moderno «proprio mentre la scienza dimostrava che il tempo non era affatto fondato su unilinearità e successività, e anzi addirittura non esisteva, tutto essendo compresente». Cfr. P. P. Pasolini, *Petrolio* in ID., *Romanzi e Racconti*, tomo II, cit., p. 1801.

> peso che questo può essere sulla coscienza. Tutta *Satura* è in fondo un *pamphlet* antimarxista.[240]

Tuttavia Pasolini critica anche la poetica di Montale perché, pur evidenziando gli errori del marxismo non condanna anche quelli della «pragmatica borghese» che si basa ugualmente sull'«illusione del tempo», così come accade per la prassi marxista. Anche i borghesi, infatti, similmente ai comunisti, «non fanno altro che parlare del "domani"»[241]. Montale rimane nell'ottica di Pasolini un poeta borghese, che si "libera" dal marxismo ma che non si libera dal potere, creando anzi un'identificazione tra potere e natura. Tutto *Satura* è infatti, per Pasolini, fondato sulla naturalezza del potere e l'io lirico si muove per tutto il tempo attraverso questo mondo fondato sull'illusione di potenti istituzioni.

Pasolini conclude la recensione rivolgendosi quasi direttamente a Montale osservando come sia necessario ammettere che anche il potere abbia uno sviluppo storico e che questo assunto non sia solamente una critica dell'opposizione[242].

Anche per quanto riguarda il romanzo *Gli ultimi giorni dell'età del pane* di Chilanti Pasolini pone come base della sua recensione del 1974 l'idea che l'intenzione di Chilanti sia quella di aprire una parentesi per una «violenta invettiva più ideologica, naturalmente, che filosofica, contro il "meccanicismo dialettico": insomma, contro la filosofia di Hegel e soprattutto la sua applicazione pratica nelle analisi marxiste e nelle conseguenti decisioni politiche»[243]. Il libro di Chilanti, che narra i fatti inquieti e spesso negativi avvenuti nel secondo dopoguerra, si permea secondo Pasolini di una forte e continua critica nei confronti di tale "meccanicismo dialettico" derivante proprio dall'esperienza empirica dell'uomo Chilanti esacerbata da una serie continua di «delusorie sintesi» che hanno lasciato le contraddizioni della guerra così com'erano, senza riuscire a risolverle davvero.

Nel romanzo, infatti, Chilanti si scaglia contro la legge del "meccanicismo dialettico" osservando come essa sia «dottrina ingannevole e difettosa»[244] e come sia necessario liberare gli uomini da tale contrasto meccanicistico tra tesi e antitesi «che impedisce alla parola di diventare canto»[245].

---

[240] Ibidem.
[241] Ibidem p. 2565.
[242] In particolare, è interessante notare come Pasolini concordi con Montale nel dire che la verità sulla storia, espressa in termini storici, è reazionaria. Anche Pasolini, infatti, cataloga in più passi le sue idee sulla storia come "reazionarie"; proprio per questo motivo Pasolini pensa che «alcune proposizioni reazionarie andrebbero reinserite nel discorso rivoluzionario» e non a caso queste parole riprendono quelle pronunciate durante la già citata intervista con Sergio Arecco, nella quale Pasolini millantava la stesura di un possibile saggio dal titolo *Come recuperare alla rivoluzione alcune affermazioni reazionarie?* Cfr. Sergio Arecco, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 75.
[243] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2054.
[244] F. Chilanti, *Gli ultimi giorni dell'età del pane*, Milano, Mondadori, 1974, p. 17.
[245] Ibidem p. 18.

Anche in questo caso, però, la critica di Chilanti nei confronti del marxismo non è, secondo Pasolini, totale e senza riserve proprio perché «malgrado un errore originario così assoluto come quello rappresentato dal cattivo uso della filosofia hegeliana da parte del marxismo, Chilanti non può non nascondere la sua radicata riserva mentale sulla "bontà del marxismo" e del partito che con più di ogni altro lo rappresenta, il Partito Comunista italiano»[246].

L'aspetto reazionario dell'Eterno Ritorno

Criticando, pur senza però mai davvero distaccarsene, il tempo lineare e progressista insito nel marxismo, che poi è il tempo su cui si impernia la società borghese della città (che ancora una volta si oppone al fluire ciclico che dominava, invece, nella campagna)[247], Pasolini riconosce, come visto, il suo sentimento "reazionario" nei confronti della Storia.

Tale presa di coscienza deriva probabilmente anche dalle analisi che vengono fatte sul pensiero di Mircea Eliade, che viene presentato come un esponente di quella "Destra Tradizionale" su cui si basò la letteratura del regime nazista.

Nel 1973, infatti, Furio Jesi pubblica un libro, *Letteratura e mito*, in cui rivela la vicinanza di Eliade al nazismo e in cui analizza il pensiero eliadiano alla luce della più ampia ripresa del mito nella propaganda dei nazionalismi di inizio Novecento; secondo Jesi, infatti, l'uso del mito come archetipo per le azioni umane e, in senso più ampio, come «precedente per i modi del reale in generale» deriva dagli studi di alcuni filosofi, tra cui Bachofen, i quali cominciarono a inserire nella concezione del mito «l'annuncio di una "redenzione" ("Erlösung"), di là dalla quale affiorerà poi la nozione del mito "soccorritore" nelle opere dell'Eliade»[248]. Dando dunque al mito una funzione "salvifica" e ponendo il mito come base della realtà si cominciò ad utilizzare la mitologia, come osserva Jesi, come strumento di interpretazione mistica della storia che si insinuò poi anche a livello politico, permettendo, soprattutto nei regimi nazisti, una concreta strumentalizzazione politica del mito: «In questo senso, la dialettica del "domani assoluto", implicito nella sostanza del mito, diviene per gli esegeti nazisti del Bachofen profezia e fondazione del Reich millenario: di un domani, appunto, assoluto, che ha le sue radici in un oggi dichiarato programmaticamente assoluto»[249].

---

[246] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., pp. 2054-55.
[247] Cfr. l'articolo *Chiesa e Potere* del 6 ottobre 1974, ora in. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 356-361, nel quale Pasolini osserva come la campagna abbia smesso di essere religiosa e sia divenuta religiosa, invece, la città proprio perché una religione urbana sarebbe più in grado, rispetto ad una qualsiasi religione contadina, di accogliere il modello di Cristo – cioè il modello di un tempo lineare il cui l'eterno ritorno è sostituito con la fine dei tempi.
[248] F. Jesi, *Letteratura e Mito*, Einaudi, Torino, 1973, pp. 68-69.
[249] Ibidem, pp. 70-71.

Benedetto Croce e *I discorsi di Oxford*

L'uso del mito per spiegare la storia e il divenire storico è una posizione nuova ma costante che si riscontra alla base dell'ideologia nazista e tale rifiuto dello storicismo progressista era già stato osservato dagli intellettuali del periodo; tra tutti, è interessante richiamare l'intervento che tenne Benedetto Croce nel settembre del 1930 a Oxford al VII Congresso internazionale di filosofia in cui tra i primi osservò come: «Più o meno presso ogni popolo di Europa, nelle varie sfere della vita, intellettuale ed artistica, morale e politica, si nota oggi una sorta di decadenza del sentimento storico, quando non addirittura uno spiccato atteggiamento antistorico»[250]. Il forte antistoricismo dei primi decenni del Novecento si esplicita, secondo Croce, attraverso due diverse correnti: la prima, che trova espressione nella nascita del Futurismo, idolatra un futuro senza passato, un rifiuto e un'abolizione totale della Storia e della tradizione; la seconda corrente, invece, nega la Storia senza riconoscerne il progredire ma compiendo una sorta di restaurazione e ritorno al classicismo e agli esempi mitici del passato.

Il risultato di queste correnti è, come detto, in entrambi i casi, il rifiuto e il rigetto della storicità ed il loro agire non soltanto a livello filosofico o artistico ma anche all'interno delle propagande reazionarie che proprio in quegli anni cominciavano a espandersi sulla scia delle macerie e del pessimismo nei confronti del domani che seguirono alla fine della Prima Guerra Mondiale. L'espandersi di visioni storiche irrazionalistiche, infatti, non si ferma solo alla creazione di «formole filosofiche, ma sotto di esse – osserva Croce – stanno fatti ben concreti e corpulenti, si muovono le *dramatis personae* della più moderna lotta politica, quali l'imperialismo e nazionalismo, il socialismo marxistico, lo statalismo che si decora del nome di "etico", la ripresa cattolica e clericale, e via enunciando. Fatti che preesistevano all'ultima grande guerra e in parte la prepararono; ma che la guerra ha esasperati, perché ha provvisoriamente indebolito le forze di opposizione e di freno, che li fronteggiavano»[251].

Alla base dunque degli imperialismi e dei nozionismi che proprio negli anni in cui Croce scrive si stavano rafforzando, e che Croce analizza con una chiarezza e preveggenza sorprendete, stanno le idee antistoriche come quella della teoria ciclica della Storia – ovvero dell'Eterno Ritorno.

[250] B. Croce, *Ultimi saggi*, Laterza, Bari, 1963, p. 251.
[251] Ibidem p. 259.

Le apocalissi culturali di Ernesto De Martino

Tale analisi viene riproposta a distanza di anni anche da De Martino che nel libro *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*[252], studiando il tema della fine del mondo dal punto di vista di diverse discipline, tra cui anche quella della storia delle religioni, osserva come il rifiuto del progressismo storico si attuò, nel Nazismo, con la ripresa di una concezione storica basata sull'idea dell'Eterno Ritorno, proprio perché tale visione, fondandosi sul modello astronomico e stagionale, e configurandosi dunque come il tempo della prevedibilità e della sicurezza, permetteva una "consolazione" nei confronti di un momento di crisi storica, che si sarebbe comunque risolta nella rinascita del tempo ciclico[253]:

> È soprattutto nella Germania tra le due guerre che si dibatterono i temi della crisi dell'Occidente e del trionfo della non-ragione. In particolare, *Il tramonto dell'Occidente* di Spengler (che è del 1919) fu il primo esemplare di una letteratura apocalittica, destinata cogli anni a godere di un crescente successo. Esito naturale ne sarebbero state le riutilizzazioni delle sue tesi centrali da parte dei vari teorici prenazisti e nazisti (Klages, Jünger, Bäumler, Rosemberg, ecc.), profetizzanti il sorgere di un nuovo mondo retto dall'irrazionale. Vitalismo e intuizionismo […] rifiuto del mito del «progresso» sostituito da quello della «decadenza» da un momento di perfezione originaria oppure dall'altro mito (comunque logicamente interrelato) di una storia eterna, che non è storia, ma «eterno ritorno» di un medesimo ineffabile principio: questi, in sintesi, i presupposti di un'operazione che, come conseguenza filosofica, avrebbe portato ad un'equiparazione tra mito e storia e come conseguenza politica a un avallo della mistica nazista. La

[252] Proprio le idee espresse in tale libro rappresenterebbero, secondo Desogus, un avvicinamento tra le idee di Pasolini e quelle di De Martino sul finire degli anni Sessanta. cfr. P. Desogus, *In difesa dell'umano. Pasolini tra passione e ideologia*, cit., p. 204: «In questa nuova fase compare anche il significativo ripensamento intorno all'esistenza di "un residuo non interamente plasmato" che rimette in discussione lo storicismo assoluto appreso da Croce e ritrovato nella prospettiva materialistica in Gramsci. Anche nell'opus magnum a cui lavorava prima di morire, *La fine del mondo*, edito postumo solo nel 1977, l'etnologo napoletano riflette sul mondo e "la sua 'datità' intesa come 'ineliminabile residuo della valorizzazione'". Si tratta di conclusioni che solo parzialmente si riconnettono a Pasolini: in de Martino "la mera vitalità biologica" è "in sé cieca e indivisa, incapace di contrapporsi autonomamente a se stessa e di decidersi con una scelta deliberata". Solo nella storia e nel trascendimento svolge una funzione di base del progetto collettivo di valorizzazione e di costituzione di un orizzonte di senso comune, ovvero l'*ethos* del trascendimento».

[253] Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino, 1977, p. 220: «La coscienza ciclica del tempo, quale si esprime religiosamente nella ripetizione rituale di un mito delle origini e di fondazione e cosmologicamente nella teoria dell'eterno ritorno va interpretata, nella sua stagione storico-culturale più feconda, come un sistema protettivo per mediare la storicità del divenire umano difendendolo dal rischio, sempre presente come tentazione, di annientarlo nella grande pigrizia della ripetizione dell'identico e della pura ciclicità del tornare-a. Il simbolo mitico-rituale della ripetizione di un mito delle origini segna una sorta di *imitatio naturae*: si riprende il tornare-a, lo si riplasma culturalmente, e lo si risolve in un orizzonte che ridischiude l'esserci-nel-mondo».

> Germania degli anni del nazismo avrebbe conosciuto anche altre messe in causa delle forme e dei limiti della Ragione borghese.[254]

Alla base della mistica nazista, dunque, sta il ritorno al mito per spiegare la Storia come Eterno Ritorno, unica concezione storica che permette il collegamento del tempo attuale con un passato tempo mitico, archetipico e autorevole; anche Eliade in *Mito e realtà* osserva come la mitologia escatologica – *escamotage* al terrore della storia – sia ricomparsa, negli anni di poco precedenti a quando scrive, nei due movimenti politici totalitari dell'Europa, tra cui quello nazista: «Anche se in apparenza radicalmente secolarizzati, il nazismo ed il comunismo sono carichi di elementi escatologici; annunciano la Fine di questo mondo e l'inizio di un'era di abbondanza e di beatitudine»[255] aspetto escatologico che caratterizzava un tempo anche le grandi confessioni cristiane ma che è andato poi nei secoli scemando, ricomparendo invece nelle filosofie politiche dei nazionalismi.

Mircea Eliade e il nazionalsocialismo

Quando dunque Pasolini recensisce *Mito e realtà* di Eliade nel 1974 la prima cosa che osserva è proprio lo stretto legame che intercorre tra i miti originari e i nazionalismi, da cui deriva una critica nei confronti dello storico rumeno per non aver preso le distanze da tale posizione ideologica che comportò gli orrori del nazismo – critica velata che Pasolini muove a Eliade essendo stato edotto delle posizioni filonaziste dello storico:

> È significativo (Mircea Eliade lo accenna) che i nazionalismi della borghesia ottocentesca si siano fondati su una esaltata ricerca delle origini, e, nella fattispecie, dei miti originari. I ricercatori «scientifici» di tali miti non potevano dunque essere che dalla parte dei miti; non potevano che contribuire – volontariamente o involontariamente – alla istituzione della nazionalità e del nazionalismo. Il caso limite è il nazismo, con la sua «scienza servile»[256]. Mircea Eliade non prende posizione con la necessaria violenza contro tale caso limite. Vero è che

[254] Ibidem p. XLII. Nell'introduzione all'opera di De Martino, Clara Gallini osserva come la fondazione della mistica nazista sui miti delle origini si ritrovi anche in G. Lukàcs, *La distruzione della ragione*, Einaudi, Torino, 1959, che però è una delle opere inspiegabilmente mai utilizzate da De Martino.
[255] M. Eliade, *Mito e realtà*, Boria editore, Torino, 1966, p. 95.
[256] A proposito di "scienza servile" si veda la nota all'edizione dei Meridiani Mondadori dove si osserva che «Nel libro *Medicina disumana*, Feltrinelli 1967, Pasolini aveva trovato alcuni terribili riferimenti ai forni crematori di Hadamar; lì venivano liquidate "le vite indegne di essere vissute"; gli abitanti vedevano "levarsi del fumo dal camino degli edifici" e non facevano che pensare "con raccapriccio a quelle povere vittime, soprattutto se il vento portava verso di loro l'odore rivoltante"». Tale libro rimase senz'altro impresso a Pasolini tanto che, rispondendo a una lettera sulla rubrica *Il Caos* in «Il Tempo» del 30 agosto 1969, dichiara di avere l'idea di un dramma da intitolarsi *Hadamar, o la Scienza servile*.

> la sua scrittura è quella imperturbabile dello scienziato. Ma qui l'imperturbabilità è un po' sospetta.[257]

Pasolini fa dunque propria la lezione del recupero dei miti archetipici nel nazismo e arriva addirittura a osservare come tale legame con i miti cosmogonici – di cui fa parte quello dell'Eterno Ritorno – fu possibile perché la masse naziste provenivano da una cultura di origine contadina; in più passi abbiamo infatti osservato come Pasolini colleghi l'Eterno ritorno alla religione delle popolazioni contadine, opponendola invece al tempo del progresso tipico della civiltà urbana; alcuni autori da lui ritenuti per certi aspetti reazionari, come Pound o Campana, devono tale aspetto – secondo Pasolini – proprio al loro *background* intessuto di cultura contadina.

L'idea di un nazismo che trae le sue origini dai miti cosmogonici insiti nella cultura contadina viene espressa inoltre da Pasolini in un famoso articolo uscito nel «Corriere della Sera» nel febbraio del 1975 e divenuto poi conosciuto con il titolo *L'articolo delle lucciole*; in questo articolo Pasolini analizza il grande cambiamento a cui è andata incontro l'Italia, che passò, subito dopo la caduta del fascismo, da una prima fase democristiana, in cui però i valori del fascismo sopravvivevano, in una continuazione sostanziale del fascismo, ad una seconda fase, nella quale i vecchi valori vennero scalzati dalla nascita del capitalismo, che unificava per la prima volta l'Italia modificandone in profondità forme e concezioni di vita. Questo cambiamento viene ricondotto a Pasolini a quello che accadde in Germania nell'Ottocento quando le masse contadine, perduti improvvisamente i vecchi valori secolari, si trovarono di fronte ai nuovi valori nati dall'industrializzazione e che ancora non erano in grado di assimilare, situazione che creò un momento di stallo e di vuoto e che permise si fortificassero gli ideali nazisti volti al recupero dei vecchi, rassicuranti, miti: «Il trauma italiano del contatto tra l'"arcaicità" pluralistica e il livellamento industriale ha forse un solo precedente: la Germania prima di Hitler. Anche qui i valori delle diverse culture particolaristiche sono stati distrutti dalla violenta omologazione dell'industrializzazione: con la conseguente formazione di quelle enormi masse, non più antiche (contadine, artigiane) e non ancora moderne (borghesi), che hanno costituito il selvaggio, aberrante, imponderabile corpo delle truppe naziste»[258].

Tali considerazioni vengono ribadite da Pasolini anche nel dicembre del 1974 in un'intervista rilasciata a Massimo Fini incentrata sul momento di vuoto di valori che l'Italia sta affrontando:

> Secondo me l'Italia oggi vive qualcosa di analogo a quanto accadde in Germania agli albori del nazismo. Anche in Italia attualmente si assiste

[257] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2113.
[258] P. P. Pasolini, *Scritti corsari* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 408.

> a quei fenomeni di omologazione e di abbandono degli antichi valori contadini, tradizionali, particolaristici, regionali, che furono l'humus su cui crebbe la Germania nazista. C'è una enorme massa di gente che si è trovata ad essere fluttuante, in uno stato di imponderabilità di valori, ma che non ha ancora acquistato quelli nuovi nati dalla industrializzazione. È il popolo che sta diventando piccola borghesia ma che non è ancora l'una e non è più l'altro. Secondo me il nucleo dell'esercito nazista fu costituito proprio da questa ibrida massa, questo fu il materiale umano da cui vennero fuori, in Germania, i nazisti. E l'Italia sta correndo proprio questo pericolo[259].

La connessione tra cultura contadina (e mito dell'Eterno Ritorno) e nazismo ritorna inoltre in una poesia in appendice a *Trasumanar e organizzar*, intitolata *L'enigma di Pio XII*.

In tale poesia parla «per interposta persona»[260] papa Pio XII e il titolo, che richiama il carattere enigmatico del personaggio,[261] si riferisce probabilmente ad un'intervista che Pasolini rilasciò nel 1965 a Ferdinando Camon nella quale, parlando del Vicario di Hochhuth, ovvero Pio XII, Pasolini afferma: «l'accusa di Hochhuth è rivolta contro il silenzio di papa Pacelli di fronte agli orrori dello sterminio degli Ebrei. [...] Silenzio che è, per gli storici, un enigma»[262]. Il Pio XII di Pasolini, infatti, parlando in prima persona fa un'apologia del nazismo[263] osservando come il nazismo instauri una religione che, anche se cattiva, è pur sempre un sistema di valori («una religione cattiva è sempre una religione»[264]); il vero male, infatti, proviene dalla nascita della società borghese che – anche se inizialmente nacque «*inter pagos*» come la Chiesa – poi si stanziò in città, perdendo le sue origini campagnole.

Similmente, dalla borghesia cittadina nacque anche il laicismo, che per papa Pacelli è il vero, unico nemico della Chiesa – al contrario invece del nazismo, che si fonda sugli stessi valori della Chiesa. Pio XII osserva infatti come anche il nazismo sia in lotta contro il laicismo della borghesia perché anche il nazismo deriva in definitiva dai valori della campagna contadina: «Hitler, Hitler, invece, aveva certamente nonni abitanti in campagna / o in piccole città di provincia. Fede e speranza / d'antica religione certamente lo nutrirono. […] Contro chi lotta ora questo piccolo Hitler, ariano, / se non contro il laicismo superbo della borghesia, / da cui per

---

[259] Ibidem p. 520.
[260] Cfr. un ulteriore riferimento a Pio XII in *Poesia pratica* in P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 316: «Composi, qui, un poema, dalla pessima punteggiatura, / sul predecessore di un predecessore: enigmatico, / (per volontà d'autore). Pio XII mi fece insomma da interposta persona».
[261] Il carattere di doppiezza attribuito a papa Pacelli viene evidenziato più volte nel testo: al v. 140 si legge la definizione «papa monolitico», ma nei materiali preparatori contenuti nell'Archivio Pasolini in luogo dell'aggettivo «monolitico» si legge la versione «papa bifronte», preferita alle cinque depennate: «taumaturgico», «romano», «ambivalente», «anfibologico», «dalle due nature». Cfr. Note e notizie sui testi a cura di W. Siti, in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 1520.
[262] P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1584-85.
[263] Cfr. P. P. Pasolini, *Tutte le poesie* tomo II, cit., pp 24-25: «Abbiamo deciso di dare la Nostra benedizione e la Nostra neutralità / (come appoggio politico) a questo Hitler e ai suoi bellissimi soldati / (vecchia conoscenza della Chiesa) / Egli è un uomo di religione (non ecumenica!)».
[264] Ibidem p. 24

miserabili ragioni si è sentito (come un Ebreo) escluso?»[265]. Questa connessione tra i valori del nazismo e quelli della Chiesa Cattolica era stata sottolineata da Pasolini anche nel già citato *Articolo delle lucciole*, nel quale Pasolini osserva come la democrazia che gli antifascisti democristiani opposero in un primo momento alla dittatura fascista fosse «spudoratamente formale»[266] in quanto essa continuava a fondarsi sulla maggioranza delle enormi masse contadine ancora «gestite dal Vaticano»[267]; tale gestione da parte del Vaticano si basava infatti su un regime totalmente repressivo nel quale «i "valori" che contavano erano gli stessi che per il fascismo: la Chiesa, la patria, la famiglia, l'obbedienza, la disciplina, l'ordine, il risparmio, la moralità. Tali "valori" (come del resto durante il fascismo) erano "anche reali": appartenevano, cioè, alle culture particolari e concrete che costituivano l'Italia arcaicamente agricola e paleoindustriale»[268].

L'aspetto reazionario del mito dell'Eterno Ritorno agisce dunque tanto nei totalitarismi quanto nella religione – proprio perché la religione Cattolica rimane profondamente ancorata ai miti delle società agricole, e quindi al tempo della ciclicità, rigettando la storia lineare che in realtà fu la vera novità introdotta, come visto, da Cristo. Nella recensione a *Mito e realtà* di Eliade Pasolini rimprovera infatti allo storico delle religioni proprio questa insistenza sulla novità del Cristianesimo – novità che viene riassorbita nei mitologemi delle vecchie culture contadine:

> Mircea Eliade non presenta col dovuto coraggio e la dovuta chiarezza il cristianesimo come una delle tante religioni del mondo, con gli annessi "mitologemi", i più comuni e usuali […]. Non c'è oggettivamente alcun salto di qualità tra i "mitologemi" del cristianesimo e quelli di ogni altra religione contadina. O meglio ciò che differenzia il cristianesimo dalle altre religioni è l'accettazione della storia e della sua unilinearità. Insomma, ciò che il cristianesimo ha di originale è Cristo. Il quale non opera in un tempo mitico o liturgico, ma in un tempo storico. […] Insomma, dopo aver accettato la storia, egli viene rimitizzato, e riassorbito nelle abitudini delle vecchie religioni contadine, che puntano più sul suo sacrificio cruento e sulla sua resurrezione, che sulla sua predicazione. Esse infatti hanno e hanno sempre avuto bisogno di un modello assiologico della fecondazione e della rinascita stagionale delle messi. La loro – per usare la formula celebre dello stesso Eliade - è la religione dell'"eterno ritorno"[269].

[265] Ibidem p. 23.
[266] P. P. Pasolini, *Scritti Corsari* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 405.
[267] Ibidem p. 406.
[268] Ibidem.
[269] Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit. pp. 2113-14.

Il San Paolo reazionario e nazista

A questo punto si può dunque connettere l'aspetto reazionario dell'Eterno Ritorno, legato al riuso dei miti archetipici, alla figura di san Paolo: papa Pio XII, infatti, nella poesia *L'enigma di Pio XII*, cita san Paolo sin dagli esordi del suo discorso, osservando come egli si rifaccia, nei suoi ragionamenti da papa, al Paolo "prete", cioè a quel Paolo legato alla tradizione farisaica che fu il fondatore dell'istituzione della Chiesa e che rappresenta per Pasolini la parte più negativa del santo. *L'enigma di Pio XII* si conclude infatti con la presa di coscienza da parte di papa Pacelli del fatto che l'avvicinamento reazionario della Chiesa come istituzione al nazismo deriva dalla scelta di prendere da san Paolo l'aspetto più dogmatico, tralasciando invece la parte positiva del santo: «Potrei parlare di UNO che è stato rapito al Terzo Cielo: / invece parlo di un uomo debole: fondatore di Chiese»[270].

Similmente, anche nella sceneggiatura del *San Paolo*, Pasolini decide di ambientare la storia del santo proprio nell'epoca nazista e sin dall'inizio Paolo appare come un collaborazionista nazista che uccide gli ebrei. La prima scena, infatti, ambientata a Parigi (sostituzione per analogia dell'antica Gerusalemme) negli anni tra il 1938 e il 1944, cioè sotto l'occupazione nazista, è dedicata al martirio di Santo Stefano e viene così descritta da Pasolini: «Siamo a Parigi, durante l'occupazione nazista. Tra i francesi, alcuni sono collaborazionisti, altri protestano passivamente, altri ancora che resistono con le armi (gli Zeloti). San Paolo, fariseo, è un borghese profondamente inserito nella sua società, per lunga tradizione familiare: egli si oppone al dominio straniero unicamente in nome di una religione dogmatica e fanatica. Egli vive in uno stato di inconsapevole insincerità, che, nella sua anima fatta per essere sincera fino allo spasimo, si fa tensione quasi folle»[271].

Il riferimento al nazismo di san Paolo torna anche nella scena 62, ambientata nella casa di Aquila e Priscilla a Genova dove il santo si trova a parlare davanti ad un'assemblea formata da "gentili" illuminati, borghesi, intellettuali di formazione crociana e quindi accanitamente laici e storicisti – osserva Pasolini – oppure marxisti (precisazione pregna di significato dopo aver appurato la critica che Pasolini muove ai marxisti e alla loro concezione lineare della storia), che ascoltano con simpatia i discorsi del santo purtuttavia rimanendone lontani dal punto di vista della religione; questi intellettuali, però, criticano anche san Paolo, contestando soprattutto

[270] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 25. Anche nella poesia *Charta (sporca)* torna la dicotomia tra accettazione delle Istituzioni – che comporterebbe la creazione di uomini "deboli" – e la definitiva abolizione di tali Istituzioni – che però appaiono essere necessarie agli uomini: «Che miracolo! La Borghesia mi mette in testa la corona di quercia, / e la Classe Operaia usa tale testa incoronata contro la Borghesia. / Ciò è evidentemente folle e indegno: ma ha una funzione: / popolare il mondo di uomini deboli anziché di santi. / – "Potrei parlare di un uomo rapito nel Terzo Cielo / e invece parlo di un uomo debole", infatti».
[271] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2026.

gli aspetti più reazionari del suo pensiero, che fanno derivare dalla sua impronta di ex fariseo e di nazista: «C'è qualcosa che non va dentro di lui: qualcosa di orribile. Ammazzava lui stesso i prigionieri, quand'era nazista. Cose così non si cancellano più da una vita, ne sono una componente. E infatti, fanatico, continua a essere fanatico. Il suo moralismo è atroce...»[272].

Il riferimento alla Germania nazista torna anche nella scena del sogno del Macedone che diventa, sempre per il meccanismo di trasposizione analogico che opera lungo tutta la sceneggiatura, "il sogno del Tedesco"; in questo episodio appare in sogno a san Paolo una bellissima figura, un tedesco «biondo, forte, giovane»[273] che parla a Paolo dei problemi della Germania degli anni Sessanta, invocandolo ad andare in aiuto della Germania, oppressa dal neocapitalismo e dal revival nazista. Il personaggio onirico diviene poi, mentre parla, sempre più pallido, emaciato, dimagrito, trasformandosi in una delle «atroci carogne viventi dei lager»[274]. In seguito a questo appello san Paolo si reca in aiuto della Germania, abbandonando la sua antica fede nazista e avvicinandosi agli ultimi episodi della sua vita che culminerà in un santo martirio. Pasolini si dilunga quindi soprattutto nella descrizione degli episodi finali del film perché proprio in essi fonda "il tema" del film, ovvero «il contrasto tra la domanda "attuale" rivolta a Paolo e la sua "risposta" santa»[275]; nelle ultime scene, infatti, la dicotomia insita in Paolo sembra risolversi sempre più a favore della parte santa, tralasciando una volta per tutte il Paolo prete e organizzatore.

Un riferimento al san Paolo di Pasolini come fautore dello stato nazista torna anche nel saggio di Sonia Gentili, *La legge di san Paolo e la storia del Novecento in Pasolini* nel quale Gentili osserva come vi sia nelle *Lettere* di san Paolo un'esplicita negazione dell'ordine politico di Roma, sede dell'impero mondiale, messa in parallelo con la Germania hitleriana e con gli Stati Uniti degli anni Sessanta e Settanta. Osserva Gentili:

> Entrambe queste attualizzazioni della parola paolina – quella posta in relazione con la Germania nazista, e quella posta in relazione agli Stati Uniti coevi – sono raccolte nella sceneggiatura pasoliniana in modo da creare un'inarcatura temporale che traduce il tempo della storia in senso della storia, in compresenza escatologica tra passato e futuro: la vicenda paolina si dice ambientata a fine anni Sessanta (quindi l'impero romano è identificato con gli Stati Uniti), ma l'inizio della vicenda, che ne costituisce la preistoria – cioè la vita di Paolo ancora fariseo e non folgorato dalla fede – è collocato vent'anni prima: qui l'impero romano

[272] Ibidem p. 1954.
[273] Ibidem p. 2028.
[274] Ibidem p. 2029.
[275] Cfr. P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2029: «Mi sono dilungato su questo punto, perché è qui che ci fonda, in modo visivo fantastico, il tema del film – che verrà soprattutto sviluppato nella parte finale del martirio nella Roma- New York: ossia il contrasto tra la domanda "attuale" rivolta a Paolo e la sua "risposta" santa)».

è identificato con la Germania del Terzo Reich. Il Paolo iniziale, fariseo e persecutore di cristiani, è dunque trasformato in un Paolo nazista.[276]

San Paolo, il tempo e la psicanalisi

Norman O. Brown e la natura religiosa del tempo

Nella recensione a *Mito e realtà* di Eliade del 1974 Pasolini critica, come abbiamo visto, il "livellamento" che lo storico rumeno opera nei confronti del Cristianesimo dal momento che egli preferisce mostrare la comunanza tra i mitologemi originari del Cristianesimo e quelli delle altre religioni piuttosto che porre l'accento su come la vera novità del cristianesimo sia quella di accettare il tempo (anche se poi a lungo andare torna ad essere riassorbita e rimitizzata nelle «vecchie religioni contadine»[277]). Una direzione invece totalmente opposta, che tende a privilegiare lo sviluppo del cristianesimo come religione "finale" avviene invece nell'opera di Norman Oliver Brown, che Pasolini cita sempre all'interno della recensione a Eliade per dimostrare come Brown «manipola e predispone tutta la materia studiata da Eliade al solo scopo di giungere al cristianesimo protestante privilegiandolo come prodotto di una millenaria evoluzione religiosa»[278].

Pur apparentemente criticando Brown in questa recensione, Pasolini riprende ampiamente i concetti espressi in una delle opere più famose di Brown, ovvero, *Corpo d'amore*, come già sottolineato dalla critica; ad esempio, come osserva Armando Maggi nel saggio *Le ragioni del pensiero di Norman O. Brown nell'ultimo Pasolini* «nelle ultime opere di Pasolini il nome di Eliade è accompagnato da quello del "profeta" Norman O. Brown (1913-2002), autore del best-seller *Love's Body* (*Corpo d'amore* 1966), testo complesso ed ermetico che Pasolini cita esplicitamente in più luoghi, in *Petrolio* e *Porno-teo-kolossal* in particolare, e ne plagia numerosi paragrafi in sezioni chiave del romanzo incompiuto affinché il lettore si interroghi sull'importanza del testo e lo consideri nell'interpretazione del corpus pasoliniano»[279].

[276] S. Gentili, *La legge di san Paolo e la storia del Novecento in Pasolini*, cit., pp. 561-62.
[277] Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2114.
[278] Ibidem pp. 2114-15.
[279] A. Maggi, *Le ragioni del pensiero di Norman O. Brown nell'ultimo Pasolini* in «Studi Pasoliniani», 10, 2016, pp. 11-23.

In particolare, è interessante notare come, al di là dell'accenno alla corrente protestante del cristianesimo prediletta da Brown[280], tornino in Brown alcuni concetti direttamente presi dalle opere di Eliade – con insistenza anche sul concetto di eterno ritorno.

Opera precedente a *Corpo d'amore* e che ne costituisce una sorta di prodromo è *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia* apparso per la prima volta nel 1959. In quest'opera Brown si propone di analizzare l'essere nella storia dell'uomo dal punto di vista della psicanalisi, riprendendo, tra l'altro, alcune teorie di Freud tra cui quella dell'"istinto di morte" che, essendo a tal punto radicato nell'essere umano, tanto da costituirne la nevrosi principale, fa sì che l'umanità sia «quella specie animale che non sa morire»[281].

Per sopperire a tale rifiuto della morte agisce nell'uomo lo schema dell'eterno ritorno, che Brown cita riprendendo direttamente Eliade:

> L'istinto di morte è il nocciolo della nevrosi umana. […] L'umanità è quella specie animale che non sa morire. Questo decisivo atteggiamento dell'animale umano è radicato nella sua biologia […]. L'uomo arcaico vince la morte vivendo la vita dei suoi antenati trapassati. Come Eliade spiega brillantemente, la vita profana (reale) è sopraffatta dall'assimilazione agli archetipi ancestrali: ciò che noi facciamo ora è soltanto una ripetizione di quel che essi hanno fatto allora. Questo è lo schema dell'eterno ritorno. Per questo la società arcaica non ha una vera e propria storia; e all'interno della società arcaica non esiste alcuna individualità. Non c'è storia perché non c'è individualità; l'individualità si afferma operando una rottura con gli archetipi ancestrali e creando così la storia. L'immortalità, il desiderio di essere padre di se stesso, si ottiene con l'immersione nel serbatoio delle anime degli avi, dal quale nasce e al quale ritorna ogni generazione. Di nuovo lo schema dell'eterno ritorno.[282]

Ponendo l'accento sull'uso irrazionale della concezione ciclica della storia come palliativo alla nevrosi umana Brown apre la strada per una considerazione religiosa del tempo: «Tra la psicoanalisi e il tempo, come tra la psicoanalisi e il denaro, il termine intermedio è la religione. Gli economisti e gli scienziati devono rendersi conto che, quando trattano del tempo, trattano sempre di una religione»[283]; anche il "classico" senso occidentale del tempo, ovvero il tempo newtoniano, è secondo Brown una religione proprio perché anche esso viene considerato dai

[280] A. Maggi, *Le ragioni del pensiero di Norman O. Brown nell'ultimo Pasolini*, cit., p. 16: «In realtà, Pasolini non sarebbe stato attratto da Brown se *Love's Body* fosse stato un mero inno alla spiritualità protestante. Quando Pasolini afferma che il "solo scopo" di Brown è quello di "privilegiare" il protestantesimo, certamente l'autore italiano sta pensando al ruolo centrale che lo Spirito Santo, nella connotazione che abbiamo già sottolineato, svolge in Brown, ma occorre considerare anche che il filosofo americano ripetutamente esprime la sua contrarietà al letteralismo di Lutero».
[281] N. O. Brown, *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia*, Adelphi, Milano, 1964, p. 355.
[282] Ibidem pp. 356-57.
[283] Ibidem p. 342.

suoi adepti (i fisici e gli economisti) come una assoluta verità oggettiva, facendo sì che anche il "razionalismo laico" non sia altro, in realtà, che una religione.

Questa presa di posizione ricorda da vicino quella che Pasolini esprime per bocca del professor F. in *Petrolio* nel già citato *Appunto 129 c*, dove, nel contesto di un dibattito culturale organizzato in una sala-teatro torinese da Giulia Miceli, una signora apparentemente filo rivoluzionaria (che riprende da vicino la protagonista di un analogo episodio de *I demoni* di Dostoevskij)[284], il misterioso professore, davanti ad una variegata assemblea, tiene una lettura del suo ultimo saggio, intitolato Merci[285]. Cominciando il suo discorso, il professore intraprende una critica nei confronti di Hegel che risulta reazionaria alle orecchie dell'assemblea di stampo per lo più marxista-leninista e, in particolare, il professore contesta soprattutto la concezione hegeliana di storia basata sul tempo lineare, cosa, ancora una volta, inconcepibile per un «estremista marxista, che trovava semplicemente reazionaria qualsiasi proposizione che mettesse in crisi il concetto di storia»[286]. Secondo il professore, infatti, il concetto di storia lineare e progressiva, su cui si fonda tutto il "razionalismo occidentale moderno", non è in realtà così razionale, dal momento che i nuovi sviluppi della scienza «dimostravano che il tempo non era affatto fondato su unilinearità e successività, e anzi addirittura non esisteva, essendo tutto compresente»[287].

Continuando l'analisi della natura religiosa del tempo, Brown osserva come già Spengler avesse sottolineato la dimensione religiosa del tempo a partire dall'antitesi tra tempo apollineo e tempo faustiano ma come essa sia stata ancor meglio esposta negli studi condotti da Mircea Eliade sulla contrapposizione tra tempo arcaico – ciclico, periodico, astorico – e tempo moderno – progressivo, continuo, irreversibile. In particolare, dall'affermazione eliadiana secondo la quale il tempo progressivo nasce dalla religione cristiana e dall'idea di una redenzione ultima alla fine dei tempi deriva ancora una volta il fatto che «"il razionalismo laico", in questo caso la teoria razionalistica classica del tempo, è in verità il prolungamento delle promesse fondamentali del cristianesimo, senza però l'idea di redenzione (punto cruciale)»[288].

L'idea di "razionalismo laico" come religione viene ripresa, come visto, da Pasolini per mezzo di papa Pio XII; nella poesia *L'enigma di Pio XII*, infatti, il papa osserva come «Il

---

[284] Per una lettura approfondita dell'*Appunto 129 c* si veda A. Cerica, *Petrolio di Pasolini (appunti 32, 97 e 129 c). Il riso che morde il potere, tra salotti, feste e tv* in *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)* a cura di A. Camerotto e S. Maso, Mimesis, Milano, 2017, pp. 257-280.

[285] Parola che, sottolinea Pasolini, non significa "grazie" in francese ma denota proprio il plurale della parola italiana "merce". Cfr. P. P. Pasolini, *Petrolio* in ID., *Romanzi e racconti* tomo II, cit., p. 1799.

[286] P. P. Pasolini, *Petrolio* in ID., *Romanzi e racconti*, tomo II, cit., p. 1800.

[287] Ibidem pp. 1800-01.

[288] N. O. Brown, *La vita contro la morte*, cit., p. 343.

laicismo, sissignori, è il frutto della cattiva religione. / (Infatti è divenuto esso stesso, dico, religione)»[289].

Porre l'accento sul tempo come concetto religioso permette poi a Brown di studiare il tempo dal punto di vista della psicoanalisi, partendo dalla scoperta psicoanalitica fondamentale dell'inconscio da parte di Freud che permette di mettere in discussione la tesi kantiana di tempo e spazio come forme necessarie del pensiero dal momento che nell'inconscio, secondo Freud, il tempo non c'è perché «i processi psichici inconsci sono di per sé "atemporali"»[290].

E sempre osservando la storia dal punto di vista psicanalitico, Brown collega la nevrosi di base dell'uomo nei confronti del concetto di tempo costruito come necessità sociale con la paura della morte, ovvero della fine del tempo – paura a cui sopperisce ricorrendo alla concezione ciclica del tempo.

Un procedimento simile, che collega la nevrosi con un tentativo di evasione dalla Storia, viene portato avanti anche da Pasolini in un articolo comparso sulla rubrica *Il Caos* de «Il Tempo» del 1969, dove, chiedendosi come mai il recente avvenimento dello sbarco sulla Luna dell'uomo non abbia avuto una grande risonanza, essendo in definitiva nient'altro che una dimostrazione del Potere capitalistico, Pasolini afferma che non è possibile per un uomo giudicare un fatto storico *sub specie aeternitatis*, cioè uscendo dalla propria storia – cosa che tendono a fare, invece, gli scrittori più reazionari:

> Può un uomo collocarsi fuori dalla sua storia (anche se sa che questa storia è un'illusione dell'ottica umana, e l'ha fatta diventare luogo della sua coscienza, con tutti i doveri che tale operazione implica)? No, non lo può. Questo uscire dalla storia, adottando una falsa e bugiarda ottica di postero o di cherubino, è un atto caro ai reazionari, e i giornali di destra son pieni di scrittori che si prestano a simili ascesi, atte a soddisfare il bisogno spiritualistico dei piccoli borghesi (che, sia pure inconsapevolmente, son essi i nefandi «materialisti», oggetto del loro odio). Dunque, se un uomo non può uscire dal giro storico in cui è incastrato, con tutta la sua coscienza, non può *giudicare sub specie aeternitatis* gli avvenimenti storici della sua epoca. Se lo fa è un ipocrita.[291]

Similmente, in un articolo di qualche anno precedente uscito su «Vie Nuove», rispondendo ad un lettore pessimista che si chiede se valga la pena morire per un qualsivoglia ideale, passato o presente, Pasolini delinea un paragone tra l'eccesso di sensibilità che percepisce nel lettore che gli scrive la missiva e una "nevrosi d'ansia" dovuta al considerare la vita *sub specie*

[289] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 22.
[290] N. O. Brown, *La vita contro la morte*, cit., p. 343.
[291] P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1231.

aeternitatis, ovvero alla sua tendenza ad analizzare gli avvenimenti privati e storici al di fuori della storia, in maniera metastorica:

> Quel suo eccesso di sensibilità, quel suo indiscriminato bisogno di credere, e quindi, quella sua predisposizione alle scoranti delusioni. L'esperienza mi insegna che i traumi di questo tipo – generalmente, in senso clinico, si tratta di «nevrosi d'ansia» – tendono a una dissociazione dall'atto pieno della vita: tendono cioè a far guardare, pessimisticamente, la vita, sub specie aeternitatis: tutti i giovani poeti adolescenti guardano la vita così, si sentono «leopardiani». Se tale ansia si aggrava, allora si ha la vera e propria nevrosi: il malato si stacca definitivamente dalla vita, vinto, disgregato, pieno fino alla più atroce nausea di un senso di assoluta «inutilità». […] Conseguenza di tutto questo, è la tendenza dell'«ansioso» ad abolire la nozione di storia. Ogni pessimismo è metastorico. Il senso ossessivo della morte e della inutilità mina alle basi non solo la vita come vitalità, ma anche la vita come razionalità (a maggior ragione!), cioè come storia.[292]

La concezione storica per cui i fatti e gli avvenimenti possono essere letti inserendoli in una dimensione eterna è un diretto collegamento alla concezione dell'eterno ritorno; già Brown, infatti, in *Corpo d'amore* osserva come a partire da Tertulliano la ricorrenza dell'eterno divenga una legge universale, per cui nulla accade mai per la prima volta ("*universa conditio recidiva est: nihil non iterum est*"). Secondo questo concetto, i fatti del Nuovo Testamento vengono letti alla luce di quelli del Vecchio Testamento, divenendone un completamento e un perfezionamento a posteriori e inserendoli all'interno dell'eternità. Da qui in poi, osserva Brown, la storia diviene *sub specie aeternitatis*.

Un altro punto interessante per sottolineare la vicinanza tra Brown e Pasolini è l'uso ricorrente – ancora una volta mutuato da Eliade – che Brown fa dell'immagine dell'uovo cosmico come simbolo dell'Eterno Ritorno; come dimostrato anche dalle note dei Meridiani Mondadori, nel frammento VI di *Bestia da Stile* Pasolini riprende alcuni passi sia da Pound (che abbiamo già visto interessare a Pasolini per la sua idea reazionaria di Eterno Ritorno collegata al mondo contadino) sia da Brown e infatti ricorrono nel testo i concetti di "corpo mistico", ampiamente trattato in *Corpo d'amore* di Brown, anche in riferimento all'unione mistica tra marito e moglie descritta da san Paolo nella *Lettera agli Efesini*[293], di Pasqua, di uovo e di

---

[292] Ibidem p. 987.

[293] Come osservato da Siti e De Laude nelle note all'edizione dei Meridiani Mondadori, riprendendo molti concetti di Brown in *Bestia da stile*, Pasolini si interroga anche sul tema del "corpo mistico"; tale tema torna infatti ampiamente in Brown, che cita a riguardo san Paolo, e torna a sua volta anche in Daniélou, le cui opere erano conosciute da Pasolini, in connessione con le ideologie marxiste. Osserva infatti Daniélou: «Quando interpretiamo il dogma del Corpo Mistico non prendiamo il dogma stesso da Karl Marx, ma esponiamo i fattori che in esso corrispondono a quanto Karl Marx ha insegnato». Cfr. P. P. Pasolini, *Il Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 2001 p. 1210. C'è ancora una via alla salvezza in Paolo, da esercitarsi prima della morte e in piena conciliazione, questa sì, con un'istanza di sacralità: ed è coincidente con un altro tema portante del Pasolini di questi anni, per non dire addirittura con Pasolini stesso, se ben si ricordano le dichiarazioni contenute nell'*Abiura dalla Trilogia della Vita*: il "corpo" e la corporalità. Anche per Paolo «la salvezza è per il "corpo", per quell'"io

rifioriture – tutti simboli della concezione ciclica della Storia e che vengono espressi in poesia in *Bestia da stile*:

> A-ma, ama, am-a:
> la Pasqua.
> «Rimessi rimessi
> in te dentro te furono tutti i peccati»,
> – e fitti, strazianti, piacevoli rimpianti futuri,
> orgogli rigogliosi – purezze primaticce – tutte cose, queste,
> di cui a te, ateo, intellettuale cattolico, poco deve importare, per te: ma
> bada bene che mai cessi nel tuo cuore la vigilanza che, queste cose,
> contino sconfinatamente nel contadino.
> Ch'egli s'intuorli nell'uovo, e lì resti.
> Che per lui abbia rifioriture
> solo la Croce (rifioriscono, vedi?, i peschi, i biancospini, fra poco le acacie!!).[294]

In Brown, dunque, Pasolini ritrova il tema dell'Eterno Ritorno collegato all'idea di eternità come tentativo dell'umano di sfuggire dalla morte; infatti, come visto, per Brown abolire il tempo in maniera periodica per ritornare costantemente ai miti archetipici è una risposta all'istinto di morte presente nell'uomo che non ha rimedio, tanto da configurarsi come l'unico e vero «nocciolo della nevrosi umana»[295].

Il San Paolo schizofrenico di Pasolini

E proprio il tema della nevrosi, e più ampiamente della malattia psichica – che implica un modo particolare di esperire il tempo diverso dalla successione lineare degli eventi e basato piuttosto su una compresenza delle parti – apre la strada per un altro collegamento tra Norman O. Brown, Pasolini e san Paolo: in *Corpo d'amore* di Brown ci sono numerosi riferimenti ad un libro dello psicanalista Géza Roheim intitolato *Magia e schizofrenia* in cui vengono riportate le frasi pronunciate da dei pazienti schizofrenici, frasi che Pasolini riprende in alcuni episodi di *Petrolio*, a partire dall'ideazione del personaggio di Carlo che è caratterizzato da dissociazione

concreto" che è ciascuno di noi. Qui emerge con estrema chiarezza la differenza tra l'antropologia paolina e quella gnostica, perché Paolo pensa che la salvezza è non una liberazione dal corpo, ma una redenzione del corpo. Nel corpo, ma ancor meglio nella "carne" sono il riscatto e la liberazione.

[294] P. P. Pasolini, *Bestia da Stile* in ID., *Il Teatro*, cit. pp. 850-51.

[295] N. O. Brown, *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia*, cit., p. 355.

e schizofrenia[296]. All'analisi della malattia psichica in *Petrolio* e in connessione con Roheim si è occupato ampiamente nel suo libro *The Resurrection of the body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade* Armando Maggi[297].

Infatti, nelle pagine preparatorie di *Petrolio*, che Pasolini verga nel 1972 abbozzando brevemente la trama, il protagonista Carlo viene così descritto: «Un uomo e il suo doppio, o il suo sosia. Il protagonista è ora l'uno ora l'altro. È la dissociazione schizoide che divide in due una persona, riunendo in A alcuni caratteri e in B altri. […] Tra i due dissociati c'è un accordo perfetto. Un vero equilibrio»[298]. E, similmente, nelle prime pagine del romanzo, Carlo, l'«ingegnere sdoppiato» viene descritto come un individuo che, nonostante la scissione è completo nella sua dicotomia in quanto ha fatto «dello stato schizoide uno stato naturale e dell'ambiguità un modo di essere»[299]. Partendo dalla citazione fatta in Roheim, come osserva Bazzocchi, la natura schizofrenica di Carlo viene delineata da Pasolini soprattutto a partire dalle memorie «dello schizofrenico per antonomasia, il Presidente di Corte d'appello di Dresda»[300] protagonista del libro *Memorie di un malato di nervi* di Daniel Paul Schreber e da tale associazione deriva che l'ansia erotica di cui soffre Carlo sarebbe il prodotto, nell'analisi di Bazzocchi, dell'innesto della sindrome consumistica su una psiche malata.

Il tema della schizofrenia e del doppio, tanto cari a Pasolini (a tal proposito Siti parla di «antico tema dello sdoppiamento schizoide»[301]) tornano per descrivere anche la figura di san Paolo. Già Sonia Gentili in *La legge di san Paolo e la storia del Novecento in Pasolini*[302] ha osservato come la figura di Carlo e quella di san Paolo dell'omonima sceneggiatura possono

[296] Cfr. *Note e notizie sui testi* dell'edizione Mondadori di *Petrolio* curata da Siti e De Laude in P. P. Pasolini, *Romani e racconti*, tomo II, cit., p. 2001: «Moltissime sono le citazioni da Roheim che si trovano in *Corpo d'amore*, di Norman O. Brown, e più d'una di queste citazioni riguarda frasi di pazienti schizofrenici; […] Al di là della problematica identificazione d'una frase, quel che importa è però che in *Corpo d'amore* Pasolini ha trovato numerosi riferimenti alla "nascita anale" e alla "continua permutabilità di pene e vagina", che non possono non aver influito sull'episodio del Bambino Merda di *Petrolio* e sulle trasformazioni del protagonista Carlo».
[297] A. Maggi in *The Resurrection of the body* si occupa in particolare di rintracciare il tema della schizofrenia in *Petrolio* sia come tema ricorrente lungo tutta l'opera sia come malattia non di Carlo soltanto, ma anche di tutta la modernità. A tal proposito Maggi mette in relazione la trattazione della schizofrenia fatta da Pasolini con quella riscontrabile in *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* di De Martino del 1977.
[298] P. P. Pasolini, *Petrolio* in ID., *Romanzi e racconti* tomo II, cit., p. 1822.
[299] Ibidem p. 1192.
[300] M. A. Bazzocchi, *Pasolini: Figure del destino* in «Studi Pasoliniani», 4, 2010, p. 43.
[301] P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti* tomo II, cit., p. CXXVIII.
[302] Cfr. S. Gentili, *La legge di san Paolo e la storia del Novecento in Pasolini*, cit., p. 544: «L'apostolo raccontato da Pasolini, drammaticamente scisso tra il momento contemplativo della fede e la sua traduzione in militanza politica, informa di sé la raccolta poetica *Trasumanar e organizzar* (il cui titolo allude appunto al doppio volto, contemplativo e politico, dell'apostolo) e l'incompiuto e postumo romanzo *Petrolio* (per cui l'autore ipotizzò un secondo titolo: *Vas*), testi che le intitolazioni pongono dunque esplicitamente sotto il segno di Paolo».

essere messe a confronto a partire dal primitivo titolo di *Petrolio* che Pasolini identificava in "*vas*"[303], che ricorda l'epiteto dato a san Paolo negli *Atti degli apostoli*, ovvero "*vas electionis*".

Più in generale, la schizofrenia di san Paolo funge da *transfert* tra l'io di Pasolini e il personaggio san Paolo: in un'intervista rilasciata a Gidéon Bachmann nel settembre del 1974, quindi dopo la revisione di alcune parti della sceneggiatura fatta proprio in quegli anni, Pasolini afferma: «Faccio un San Paolo doppio, cioè schizofrenico, nettamente dissociato: uno è il santo, l'altro invece è il prete, ex-fariseo, che recupera le situazioni culturali precedenti e che sarà il fondatore della Chiesa»[304]. Tale dissociazione torna più volte anche nelle poesie di *Trasumanar e organizzar* riferita a san Paolo ma anche a Pasolini stesso, creando una connessione biografica che, come vedremo, comporta un avvicinamento tra l'io di Pasolini e san Paolo[305].

Sono numerosi, infatti, i temi biografici che Pasolini traspone nel *San Paolo*, come il rapporto con i propri genitori, l'omosessualità, la tensione verso la santità e molti di questi ritornano anche nelle poesie di *Trasumanar e organizzar*, come osserva infatti Siti nell'introduzione ai Meridiani Mondadori:

> Quando prova a modernizzare, per esigenze cinematografiche, la psicologia di san Paolo, gli viene spontaneo di modellarla sulla propria, divertendosi a schizzare un autoritratto per interposta persona: «la sua è una vera sete di morte... una tanatofilia, ben accertabile clinicamente... a cui sarà da mettere in relazione un'altra mania: quella di vedere tutto in termini di rapporto tra madre e figlio, tra padre e figlio» – o ancora «da ciò proviene il fatto che egli si considera indispensabile... sua madre l'avrà abituato a questo, dato che certamente era un bambino modello eternamente premiato... è un caso di narcisismo fin troppo chiaro... chissà di cosa vuol punirsi, questo prete, con la sua sete di morte»[306].

Il tema della "sete di morte" come *trait d'union* tra Pasolini e san Paolo viene rilevato, sempre da Siti e De Laude, anche in un punto della sceneggiatura del *San Paolo* nel quale alcuni

---

[303] Cfr. Note e notizie sul testo in P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti* tomo II, cit., p. 1994: riguardo i materiali costitutivi del romanzo e ai collegamenti tra *Petrolio, San Paolo* e la *Divina Mimesis* Siti osserva: «Seguono un frontespizio con i due titoli *Romanzo*, a macchina, e *Vas*, a penna, sotto cassatura; e un altro con il solo titolo *Vas*, a macchina. Inizia poi il romanzo vero e proprio, aperto da un frontespizio con il titolo *Petrolio*, seguito dalla nota dell'autore in cui il romanzo (*Petrolio*) è presentato come una specie di *Satyricon* moderno, da pubblicare sotto forma di edizione critica di un testo inedito. La Nota è datata in calce alla primavera del 1973, e *Petrolio* è certo il titolo primitivo del romanzo – al quale Pasolini affianca più tardi, come alternativa possibile, *Vas*, senza mai decidersi a operare definitivamente la sostituzione. Il nuovo titolo ha una matrice dantesca e riprende il "vas d'elezione" di *Inferno*, II, 28, a sua volta citazione degli *Atti degli apostoli* 9, 15, dove *vas electionis* è San Paolo. Un ricordo antifrastico del passo di Dante è già nella *Divina Mimesis*: "vas di riduzione" negli Appunti e frammenti per il VII canto sono quelli che "peccano contro la grandezza del mondo"».

[304] P. P. Pasolini*, Il cinema in forma di poesia* a cura di L. De Giusti, Cinemazero, Pordenone, 1979, pp.156-61 ora in P. P. Pasolini, *Interviste corsare sulla politica e sulla vita: 1955-1975* a cura di M. Gulinucci, Liberal, Roma, 1995, p. 235.

[305] Sono numerosi gli studi che indagano l'identificazione biografica tra Pasolini e la sceneggiatura del *San Paolo*; tra tutti, di particolare rilevanza il saggio di M. Balbi, *Fariseo quanto alla società. Pasolini e il sogno del San Paolo (1966-1975)* in «Studi Pasoliniani» 7, 2013, pp. 78-87, nel quale Balbi analizza il progetto del *San Paolo* anche a partire da l'«identificazione/sovrapposizione tra l'autore-Pasolini e il personaggio-san Paolo».

[306] P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti* tomo I, cit., p. LXXVIII.

intellettuali recriminano al santo la sua sete di morte in quanto ex fariseo e reazionario e viene collegato ad una poesia di *Trasumanar e organizzar* intitolata *Charta (sporca)*, nella quale la "sete di morte" è, invece, una caratteristica dell'io lirico: «L'identificazione tra l'io e san Paolo è favorita da un altro accostamento: nella sceneggiatura *Appunti per un film su san Paolo*, del 1968, c'è una scena in cui un gruppo di intellettuali (parlando di Paolo) dice: "[...] questa sua apocalittica volontà di morte, che mi sembra più collettiva che personale. – Chissà di cosa vuol punirsi, questo prete, con la sua sete di morte» […]; difficile non collegare la scena ai vv. 29-30 della nostra poesia: "al desiderio di morte / che taluni Ci attribuiscono per non preoccuparsi per Noi"»[307].

Similmente, anche il tema della malattia e dell'abbandono vengono delineati da Pasolini nel *San Paolo* con tinte autobiografiche, come osserva Balbi nel suo saggio dedicato al *San Paolo*:

> È molto interessante scoprire nel testo del *Progetto* assonanze con la vita personale e intellettuale del Pasolini di questi anni, recuperando motivi che intrecciano il "vissuto" con l'opera artistica: al termine del capitolo 63-66 dopo Cristo, ad esempio, Pasolini mette in bocca al santo la frase «Tutti mi hanno abbandonato», che ricorda da vicino la nota manoscritta del poeta ritrovata nella cartella di disegni personali del 1965 («il mondo non mi vuole più e non lo sa») abbinata all'*Autoritratto* con la febbre dello stesso anno che, a sua volta, ritorna come un'autocitazione subliminale all'inizio del capitolo successivo (67 dopo Cristo), in un passaggio descrittivo che sembra una replica dell'autoritratto citato e un ulteriore indizio di identificazione: «Paolo è sempre tormentato dal male: la sua faccia tumefatta, bianca, con la barba lunga, non si potrebbe distinguere da quella dei delinquenti comuni».[308]

Ma per tornare all'iniziale analisi della malattia psichica come caratterizzante – anche tramite tratti autobiografici – il san Paolo di Pasolini, e ponendo tale tematica del doppio come base per tutti gli altri biografismi (tra tutti, quello della schizofrenia, perché, come vedremo, proprio la schizofrenia racchiude in sé i semi dell'Eterno Ritorno, ovvero di una concezione temporale in cui gli opposti coesistono senza sintesi risolutoria), occorre ora introdurre un autore che scrisse una biografia su san Paolo utilizzando la psicanalisi come strumento interpretativo, biografia che Pasolini lesse e dalla quale fu fortemente influenzato nello scrivere la sceneggiatura del San Paolo.

L'autore in questione è uno scrittore francese studioso dei Vangeli e del pensiero orientale, Emile Gillabert.

---

[307] Cfr. Note e notizie sul testo in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., p. 1537.
[308] M. Balbi, *Fariseo quanto alla società. Pasolini e il sogno del San Paolo (1966-1975)*, cit., p. 82.

La psicobiografia di San Paolo in Emile Gillabert

Pasolini parla di Emile Gillabert in un articolo inedito scritto a seguito dello scandalo mediatico che aveva provocato il suo celebre articolo *Io sono contro l'aborto* pubblicato sul «Corriere della Sera» il 30 gennaio 1975. A seguito infatti delle sue affermazioni sull'aborto, Moravia aveva accusato Pasolini di una certa "sessuofobia cattolica" derivante da un'inconscia pretesa della verginità o quantomeno della castità da parte della donna[309]; Pasolini non nega tale interpretazione ma ridefinisce il concetto di "sessuofobia" osservando come essa sia presente in molte religioni, da quella mussulmana a quella protestante e come la sua personale forma di sessuofobia derivi da quella di san Paolo, di discendenza, quindi, giudaica. E, a tal proposito, collega la sessuofobia di san Paolo alla sua omosessualità, osservando come l'omosessualità di san Paolo fosse ammessa già da alcuni «pensatori cattolici avanzati»[310], così come già era stato teorizzato per sant'Agostino.

Tra questi scrittori progressisti, Pasolini cita, in un successivo articolo, anche Gillabert, osservando come egli fu uno dei primi ad ipotizzare l'omosessualità di san Paolo:

> In una lettera al «Corriere» il teologo Don Giovanni Giavini chiede che cosa ci sia di vero nella mia affermazione che San Paolo fosse omosessuale e che da parte dei cattolici informati non ci sia, su questo punto, dello scandalo. (Del resto neanche Don Giovanni Giavini si scandalizza: e va peraltro ricordato che l'omosessualità di Sant'Agostino è ormai, anzi da sempre, accettata, in quanto è Sant'Agostino stesso a confessarla)[311]. Su San Paolo, che probabilmente era inconsapevole di tale sua diversità (la quale, rimossa, creava in lui, appunto, quel suo stato patologico che è universalmente ammesso, e che è a sua volta confessato nelle *Lettere*) è stato necessario l'intervento della psicanalisi: a interpretarne i sintomi, a tentarne una diagnosi. Si veda, da parte cattolica «disobbediente», Émile Gillabert, *Saint Paul ou le colosse aux pieds d'argile*, éditions Métanoia, 1974; mentre, da parte cattolica «obbediente», citerei: «Se nella giovinezza frequentò lo stadio, queste scappatelle clandestine che costituivano un peccato contro la legge – queste concessioni al fascino del frutto proibito – sarebbero da porsi fra quelle che si leggono in filigrana nella patetica pagina della *Lettera ai Romani*, in cui certi psicanalisti, alla luce della loro "arte", hanno voluto addirittura leggere, collegandole con altre indicazioni contenute nelle *Lettere*, una tendenza alla

[309] Cfr. il saggio *Pasolini replica sull'aborto* in P. P. Pasolini, *Scritti Corsari* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 380.
[310] Ibidem p. 381.
[311] Sull'omosessualità di Sant'Agostino Pasolini ritorna anche nello scritto *Diario del «caso Lavorini»* in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 191: «Sant'Agostino è stato ragazzo di vita, per esempio, e ha avuto rapporti omosessuali. Questo permane in lui come "dato" anche quando, dopo la conversione non è stato più "peccato"».

> pederastia... (Jean Colson, *Paolo Apostolo martire*, Mondadori Editore, 1974)[312].

Tra le due biografie citate, quella davvero interessante appare essere la biografia su san Paolo scritta da Emile Gillabert che potrebbe dunque essere una delle fonti usate da Pasolini per la caratterizzazione del suo san Paolo: due sono infatti gli elementi che Pasolini riprende da Gillabert, ovvero, l'omosessualità inconsapevole e repressa che crea uno stato patologico e l'uso della psicanalisi per rintracciarne le origini soprattutto nel rapporto tra madre e figlio.

Proprio la psicanalisi, infatti, è lo strumento critico attraverso il quale Gillabert legge tutta la vicenda paolina, usando le teorie psicanalitiche per spiegare quegli avvenimenti della vita di Paolo di cui non ci sono fonti scritte e creando così una "psicobiografia" del santo[313]. Avvalendosi quindi delle sue conoscenze in ambito psicanalitico, mutuate soprattutto da Freud, Gillabert analizza la figura di san Paolo dal punto di vista della nevrosi e della psicosi che lo caratterizzano, cercandone i prodromi nelle sue relazioni infantili soprattutto con i genitori e, in particolare, con la madre, e creando, per l'appunto, una nuova visione del santo come un "colosso dai piedi d'argilla".

La prima psicopatologia propria di san Paolo è ravvisabile secondo Gillabert a partire dalla perdita della madre: il santo, invero, non parla mai nelle lettere né di sua madre né, tantomeno, della madre di Gesù (ampiamente descritta, invece, nei Vangeli sinottici) mostrando una generale *defaillance* materna che genera in Paolo una forma di psicosi. Gillabert (in quanto «psicobiografo piantagrane», che «laddove la tradizione ci offre un mare senza increspature in un cielo radioso spinge il proprio telescopio nelle profondità della prima età, nelle acque scure

---

[312] P. P. Pasolini, *Scritti Corsari* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 390. Nel libro di Jean Colson si trovano scritte, poco prima di questo passo citato da Pasolini, alcune frasi proprio riguardo alla passione per lo stadio che aveva San Paolo. Cfr. J. Colson, *Paolo Apostolo martire*, Mondadori Editore, Verona, 1974, p. 8: «Cedette forse alla tentazione di recarsi, in compagnia dei suoi piccoli compagni giudei, all'insaputa dei genitori, nello stadio della città natale per applaudirvi quelle che noi oggi chiameremmo competizioni sportive: le gare di corsa e di lotta così amate dal mondo ellenizzato? Ai giudei era severamente proibito di recarsi ad ammirare i corpi degli atleti e degli efebi che si esibivano completamente nudi per rendere omaggio alla bellezza e alla forza divinizzante. Donde gli deriva dunque la conoscenza di quei giochi da cui trarrà i suoi paragoni?». Tuttavia, come osserva anche Pasolini definendo Colson scrittore di parte "obbediente", nel suo libro l'omosessualità di Paolo è solo supposta e brevemente accennata nei soli passi sopra citati; al contrario, nel libro di Gillabert tale ipotesi torna variamente ed è più volte attentamente sviscerata.

[313] Gillabert utilizza proprio il genere della psicobiografia come mezzo per giustificare le proprie ipotesi, e come mezzo di maggiore conoscenza degli autori, le cui opere senza l'aiuto della psicanalisi non sarebbero altrettanto chiare, come osserva sin dall'inizio dell'opera. Cfr. E. Gillabert, *Saint Paul, le colesse aux pieds d'argile*, Métanoia, 1974, p. 14: «Pour justifier notre démarche, nous ne pouvons pas davantage faire état des travaux de psychobiographie appliqués aux artistes et à leurs œuvres. Or il est incontestable de qu'une l'auteur connaissance apporte une psychologique meilleure approfondie compréhension de l'œuvre, car il y a interaction et continuité "entre le moi qui soufre, qui aime, qui vit, et le moi créateur". On ne peut désormais approfondir l'œuvre d'un Pascal, d'un Michel-Ange ou d'un Proust sans tenir le plus grand compte des psychobiographies qui leur ont été consacrées, et on ne peut pas davantage ignorer l'apport original et éclairant que constitue la psychanalyse pout une meilleure compréhension de créateurs comme Van Gogh, Baudelaire, Dostoïevsky, etc., etc.».

della prima infanzia»[314] che determinano il futuro) suppone quindi una perdita della madre avvenuta nell'infanzia di san Paolo che segna tutte le sue relazioni future sulla base della frustrazione del complesso edipico sviluppatosi in questa prima età. E a partire dalla mancanza della figura materna nell'età infantile derivano poi quei sentimenti di aggressività, misoginia e senso di colpa che perdureranno, in maniera inconscia, per tutta la vita adulta del santo.

Dopo aver preso in esame la mancanza della madre, collegata anche alla terra, al mare, e alla notte, Gillabert prende in esame anche la figura del padre osservando come essa abbia costituito, per san Paolo, l'emblema della Legge che è ciò che rese poi l'apostolo un omosessuale inconsapevole e un fariseo praticante e zelota della Legge. Partendo da questo complesso edipico iniziale e mai superato, san Paolo cerca allora in Dio la genitorialità perduta, ritrovando in Gesù sia l'aspetto femminile sia quello maschile; la conversione sulla via di Damasco si configura infatti per Gillabert, contro la più accreditata interpretazione di irruzione della grazia divina, come una «regressione allo stadio materno»: Paolo, zelota schiacciato dalla Legge, trova nuovamente forza e amore nell'incontro con Gesù che libera dalla Legge del padre e ridona forza alla madre[315].

Infine, Gillabert osserva come la predilezione di Paolo per Timoteo, sempre descritto come timido e dotato di una spiccata dolcezza femminile[316], denoti una sorta di "amore ideale" di Paolo per i giovinetti. Nel capitolo dedicato a Paolo e i giovani, infatti, Gillabert osserva come Paolo prediligesse avere un *entourage* esclusivamente maschile composto da discepoli giovani e sottomessi, preferiti a figure più adulte e autoritarie come quelle di Barnaba e Apollo, con le quali Paolo si scontrò a più riprese. In particolare, proprio con Onesimo, che Paolo accolse come schiavo fuggiasco e che rigenerò come figlio nella fede in Cristo, si denota, secondo Gillabert, il desiderio inconscio di san Paolo di fungere da madre per Onesimo, così da compensare il suo proprio vuoto originario. Più volte, infatti, proprio come riferendosi ad una madre, Paolo parla di Onesimo in connessione alle sue proprie viscere, emblema di un grembo materno.

Questa tensione omoerotica di Paolo nei confronti dei giovani discepoli è stata rilevata anche da Di Blasi come una caratteristica peculiare del *San Paolo* di Pasolini: come accade pure nell'*Edipo re*, infatti, sono numerose le descrizioni di gesti di tenerezza fra Paolo e Anania, che

[314] Cfr. E. Gillabert, *Saint Paul, le colesse aux pieds d'argile*, cit., p. 91. Il termine letterale è «une régression au stade maternel» la traduzione dal francese è mia.
[315] Ibidem p. 92: «Paolo non poteva immaginare un sostituto più benefico e miracoloso della madre. L'insicurezza della madre mancante, che lo portava all'insicurezza della Legge, viene travolta dalla sicurezza della fede nel Crocifisso. […] unendo in sé Dio, per sua natura, sia il maschile che il femminile».
[316] Ibidem p. 143: «Timothée semble avoir gardé toute sa vie une dou- ur féminine et une certaine timidité', vd. 2 *Tim* 1. 4-7».

condividono lo stesso "lettuccio" e anche con Barnaba, che conduce Paolo per mano per le vie della città di Parigi[317].

Più in generale, si può osservare come Pasolini riprenda nel suo San Paolo l'impianto psicanalitico adottato da Gillabert per far luce sulle tensioni non espresse che fuoriescono dalle epistole dell'apostolo, tra tutte quella della "spina sul fianco" che nella sua trasposizione Pasolini fa derivare da un'emorragia d'ulcera, malattia di cui soffrì lui stesso e che connota la parte mistica e malata di Paolo (contrapposta a quella dello zelota praticante della Legge) da cui deriva anche una forma di nevrosi a causa di un'inconscia soppressione dell'omosessualità[318].

L'infanzia e il materno come origine della schizofrenia

Anche Pasolini insiste molto sugli episodi dell'infanzia di Paolo e sul rapporto del giovane Paolo con i suoi genitori. In particolare, è interessante notare come Pasolini ponga l'origine della nevrosi di Paolo, prima ancora che nella sua malattia, nelle pulsioni omoerotiche della sua prima giovinezza; nella scena 49 viene descritto un sogno fatto da Paolo che comincia con alcuni stralci della sua infanzia, come la nascita, l'allattamento, il gesto del padre che lo solleva verso il cielo. Successivamente, sogna un episodio nel quale, dopo una scappatella da scuola, lui e alcuni suoi amici più grandi vanno allo stadio (episodio che sembra riprendere pari pari quello descritto da Colson, altro scrittore di cui Pasolini cita la biografia su Paolo, in *Paolo Apostolo Martire*)[319] per osservare alcuni ragazzi più grandi che fanno degli esercizi ginnici. Più tardi, quando alcuni di questi ragazzi si spogliano rimanendo nudi negli spogliatoi, per la prima volta Paolo avverte un forte turbamento e, una volta tornato a casa, viene preso da quelle convulsioni che poi lo perseguiteranno per tutta la vita[320]. Ma oltre alla nascita della pulsione omossessuale, Pasolini connette all'infanzia del santo anche il senso di colpa di cui già parlava

[317] Luca Di Blasi, *One Divided by Another: Split and Conversion in Pasolini's "San Paolo",* in L. Di Blasi, M. Gragnolati, *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions,* Turia Kant, Vienna, 2012, pp. 189–207.
[318] P. P. Pasolini, *San Paolo* in *Per il cinema* tomo II, cit., p. 3006: «È più lui nei momenti in cui soffre di quella sua strana malattia, che non si capisce bene cos'è, ulcera, epilessia, o forse angoscia, una forma di nevrosi».
[319] J. Colson, *Paolo Apostolo martire*, cit., p. 8: «Cedette forse alla tentazione di recarsi, in compagnia dei suoi piccoli compagni giudei, a all'insaputa dei genitori, nello stadio della città natale per applaudirvi quelle che noi oggi chiameremmo competizioni sportive: le gare di corsa e di lotta così amate dal mondo ellenizzato? Ai giudei era severamente proibito di recarsi ad ammirare i corpi degli atleti e degli efebi che si esibivano completamente nudi per rendere omaggio alla bellezza e alla forza divinizzante. Donde gli deriva dunque la conoscenza di quei giochi da cui trarrà i suoi paragoni?».
[320] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., cit., p. 1934: «Infine coi compagni giunge allo stadio. Dei ragazzi più grandi fanno delle gare. Poi dentro gli spogliatoi sì spogliano nudi davanti agli occhi dei ragazzini e di Paolo. Al ritorno a casa Paolo si sente male. È preso dalle convulsioni. Le stesse che lo perseguiteranno per tutta la vita».

Gillabert e che, come visto, per lo scrittore francese derivava dall'assenza dei genitori provocando successivamente nel bambino e nell'adulto sentimenti di aggressività e colpevolezza.

A conclusione della scena 60, infatti, Pasolini prevedeva di fare un'intervista sulla figura di Paolo nella quale sarebbero intervenuti personaggi storicisti, laici, marxisti e clericali per dare un'interpretazione psicologica della "redenzione" annunciata da Paolo «come un "ritorno" allo stato infantile, in cui il neonato, da una parte, è felice, perché è in balia dei Genitori, e, dall'altro, si sente "in colpa" per il solo fatto di esserci»[321].

Questi elementi pongono ovviamente in dialogo l'esperienza biografica di Pasolini con la trasposizione narrativa della figura di Paolo; più volte, infatti, anche Pasolini parlando della sua omosessualità ne rintraccia le origini negli episodi della sua infanzia e, in particolare, nel rapporto con sua madre: in un'intervista rilasciata a Dacia Maraini nel 1971, in cui parla ampiamente della sua infanzia, Pasolini osserva come in lui vi sia stata «una iniziale rimozione della madre che mi ha procurato una nevrosi infantile. Questa nevrosi mi aveva fatto diventare inquieto, di un'inquietudine che metteva in discussione in ogni momento il mio essere al mondo»[322]. Similmente, in un'altra intervista, questa volta rilasciata a Duflot, Pasolini ricollega l'omosessualità alla pretesa di "angelizzazione" della donna, come opposizioni alla violenza del maschile sul femminile e in riferimento alle società antiche, soprattutto greco-romane in cui l'omosessualità godeva di ampia libertà e in cui vigeva «L'enorme potere occulto della madre, il suo arcaismo, la sua sovranità sotterranea, "demetria"... In tutti i paesi in cui l'omosessualità è fortemente endemica o pubblicamente riconosciuta, il rapporto con la madre, con il significante materno, determina un'inversione fondamentale dei rapporti con la donna. Forse l'omosessuale ha il senso dell'origine sacra della vita più di chi si vuole strettamente eterosessuale. Il rispetto della santità della madre predispone a una particolare identificazione con essa; direi anzi che nel fondo dell'omosessuale c'è in modo molto inconscio la rivendicazione della castità: il desiderio dell'angelizzazione»[323].

Géza Ròheim: Appunti sulla schizofrenia

La connessione tra madre e malattia psichica, che Pasolini identifica anche nella propria esperienza personale come origine di una nevrosi, viene letta da Pasolini non solo, come visto,

[321] Ibidem p. 1948.
[322] P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1678-80.
[323] Ibidem p. 1544.

in Gillabert, che la connette direttamente a san Paolo (e che Pasolini riprende nella sua trasposizione) ma anche in Roheim, citato a sua volta da Brown. Rispondendo alla domanda su che cosa sia la schizofrenia, Roheim afferma infatti: «Schizofrenia significa divisione mentale, dualità di intenti, mancanza di integrazione». Uno schizofrenico «rappresenta due persone (madre e figlio)»[324], che sono state divise, separate una volta per tutte. «La mancanza di integrazione nella personalità schizofrenica» è infatti secondo Roheim «un'incapacità di tollerare la tensione implicata nella separazione con la madre. Lo schizofrenico non può considerarsi completo, come un intero, senza la madre»[325]. Analizzando questo passo di Roheim, Maggi osserva come «Lo schizofrenico interiorizza il fatto che la madre si sia allontanata da lui anche se continua a percepire la sua presenza come un'essenza vitale. In altre parole, la madre dello schizofrenico è sempre presente come madre assente che il paziente porta dentro di sé»[326].

C'è un altro aspetto connesso alla psicosi materna che Pasolini riprende da Gillabert nell'ideazione del carattere di san Paolo: quello del Paradiso materno perduto, a cui Gillabert dedica un capitolo intitolato "Paradiso Perduto" proprio in riferimento alla condizione primigenia dell'infanzia nella quale san Paolo ancora non sperimentava l'irruzione della Legge (principio paterno) nella propria vita[327], vivendo libero dal fardello del peccato. Quasi rimpiangendo il periodo della sua vita nel quale ancora non era soggetto alla Legge, Gillabert ipotizza che san Paolo si riferisse proprio al «Paradiso doppiamente perduto della sua infanzia»[328], ovvero perduto una prima volta per la scomparsa precoce della figura materna e una seconda volta a causa dell'intrusione della Legge nella primitiva innocenza. La causa di tale "rottura" con lo stato idilliaco infantile è quindi da imputarsi all'irruzione della figura paterna; secondo Gillabert, infatti, nelle pagine che Paolo dedica alla Legge e al peccato, si può ravvisare un'«inconscia nostalgia per la madre scomparsa»[329] in quanto forza originaria che fa da contraltare ad una forza maschile autoritaria (incarnata da Dio Padre) che esclude la madre.

---

[324] G. Roheim, *Magic and schizophrenia*, Warner Muensterberg, Bloomington, Indiana University Press, 1970, p. 98.
[325] Ibidem traduzione dal francese mia.
[326] A. Maggi, *The resurrection of the body*, cit., p. 166. Maggi analizza il tema della psichiatria in *Petrolio* riconducendolo alla figura della madre; la vera tematica di *Petrolio*, infatti, è secondo Maggi "la presenza dell'assenza della madre". La madre è una "haunting presence", ovvero una presenza ossessionante ma assente lungo tutto il romanzo. Ma con il termine "madre" Maggi non intende il personaggio finzionale della madre del protagonista, bensì un più ampio universo di significati collegati al doppio e alla multiformità dell'individuo.
[327] Gillabert si riferisce al passo della *Lettera ai Romani* nel quale san Paolo parla della conoscenza della Legge come dello strumento che genera il peccato, sembrando quasi rimpiangere il tempo in cui non conosceva la Legge, e quindi il peccato: «io un tempo vivevo senza la legge. Ma, sopraggiunto quel comandamento, il peccato ha preso vita e io sono morto; la legge, che doveva servire per la vita, è divenuta per me motivo di morte».
[328] E. Gillabert, *Saint Paul ou colosse aux pieds d'argile*, cit., p. 69.
[329] Ibidem p. 70.

Similmente, anche nel *San Paolo*, Pasolini fa riferimento alla condizione paradisiaca dell'infanzia come tempo collegato principalmente alla figura materna; nella già citata scena 49, nella quale si ravvisano i germi della nascita del desiderio omosessuale, Paolo sogna alcuni frammenti della sua infanzia, relativi alla nascita e all'allattamento (e quindi alla madre) e poi si ritrova in un incantato luogo campestre, che già gli era apparso durante il rapimento al Terzo Cielo. Nel descrivere il famoso *raptus* paolino, infatti, Pasolini immagina una visione in sogno nella quale il "paradiso terrestre" assume i contorni di un «luogo infantile»[330] creando uno stretto legame (presente anche nelle scene iniziali di *Edipo Re*) tra l'infanzia e il luogo incantato del Paradiso. Più volte Pasolini parla dell'infanzia e addirittura della fase embrionale, antecedente alla nascita, in alcuni interventi collegati al tema dell'aborto nei quali fa riferimento ad una «meravigliosa condizione prenatale "marina"»[331], una sorta di regressione verso l'utero materno che costituisce un suo sogno ricorrente: «Spesse volte sogno di essere dentro il mare, nelle profondità che si dicono "abissali": il mio nuotare, lì dentro, è un lento e capriccioso volare senza ali, proprio come quello dei pesci. […] Non c'è sogno più chiaro e assoluto di questo: si tratta di un regresso all'utero e alle sue acque».

Anche Gillabert, come visto, collega la madre al mare (parole molto simili, tra l'altro, in francese) e, in particolare, parlando dell'ambiente dell'infanzia di san Paolo, ovvero di Tarso, città della Cilicia, osserva come a quei tempi le navi risalissero il corso del Cidno per attraccare a Tarso e che quindi il piccolo Paolo potesse essere stato sin dalla sua infanzia proiettato all'idea del viaggio per mare. La cosa però interessante è che, nonostante i numerosi viaggi missionari compiuti, san Paolo non parla del mare così come non parla della madre. L'unico accenno, osserva Gillabert, occorre nella *Seconda Lettera ai Corinzi* e solo per menzionare le tribolazioni che ebbe in quei viaggi (andò infatti incontro a tre naufragi); il mare, dunque è presente in san Paolo solo nel suo aspetto ostile, in quanto «chi non è stato accettato dalla madre, non è accettato nemmeno dal mare, il cui grembo non è più accogliente del primo. Invece di trasportarlo, cullarlo, calmarlo, confortarlo, in entrambi i casi lo lascia soccombere»[332]. La conclusione di

[330] P. P. Pasolini, *San Paolo* in *Per il cinema* tomo II, p. 1907.
[331] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2008. Sempre sul tema della connessione al mondo prenatale, in polemica con la pratica dell'aborto, Pasolini afferma, in *Scritti Corsari* in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 372: «Sono però traumatizzato dalla legalizzazione dell'aborto, perché la considero, come molti, una legalizzazione dell'omicidio. Nei sogni, e nel comportamento quotidiano – cosa comune a tutti gli uomini – io vivo la mia vita prenatale, la mia felice immersione nelle acque materne: so che là io ero esistente» o ancora, nell'intervista con Jean Duflot, in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1545: «C'è, di primo acchito, qualcosa di non ideologico, di pre-cosciente in questo mio rifiuto dell'interruzione artificiale della vita. Non mi sento del tutto staccato dalle acque primordiali del ventre materno, ma pur sempre escluso da un'esistenza in cui regnava la plenitudine di un paradiso definitivamente perduto. Naturalmente, non è questa una considerazione che possa essere imputabile a egoismo o perlomeno a egocentrismo. Ripeto, il mio sentimento profondo della ierofania, del carattere sacro di ogni cosa (una certa visione gnostica che ho del mondo), ripugna a vedere distrutto l'ordine principale della vita. Ammetto però che questa particolare sensibilità non sia condivisa allo stesso grado dagli avversari e dai partigiani dell'aborto».
[332] E. Gillabert, *Saint Paul ou colosse aux pieds d'argile*, cit., p. 45.

Gillabert è che un così grande rifiuto dell'universo materno abbia provocato in Paolo una frustrazione tale da considerare la natura come un male, arrivando a rigettarla. Paolo preferisce quindi orientarsi inconsciamente verso una natura soprannaturale così da compensare la nostalgia del paradiso materno e da ritrovare quell'ideale momento di amore e beatitudine proprio delle prime fasi della vita.

Un altro sogno di Pasolini, sempre riferito alla condizione idilliaca dell'infanzia, risulta particolarmente degno di nota proprio perché fatto quando Pasolini si trova in viaggio in Cappadocia, terra natale di san Paolo, per girare la *Medea*; questo viaggio di Pasolini, compiuto nell'aprile del 1969, è di primaria importanza per capire come in esso si intreccino i motivi di più di un'opera: Pasolini infatti è immerso in letture antropologiche e psicanalitiche che gli derivano dalla rilettura del *Trattato di Storia delle Religioni* di Mircea Eliade per la preparazione del film *Visioni della Medea*; sta scrivendo in maniera regolare, dopo molti anni, delle poesie che pensa di raccogliere in un libro dal titolo provvisorio *I primi sei canti del Purgatorio* (poesie che poi confluiranno in *Trasumanar e organizzar* alcune delle quali, come visto, riferite proprio a san Paolo e alla Cappadocia) e sta riscrivendo la sceneggiatura per il film su san Paolo[333]. È dunque probabile che in sogno, inconsciamente, si intreccino tra di loro le reminiscenze su Paolo provenienti dalla biografia di Gillabert e le esperienze vissute da Pasolini e trasposte in san Paolo (un'altra poesia di questo periodo, infatti, è proprio quella in cui Pasolini, facitore di versi anche in sogno, immagina, riadattandola, la celebre frase di *Inferno* II 32 «Io non Enëa, io non Paulo sono» tramite cui, attraverso il *topos* della modestia, Dante assume su di sé il modello e l'identità sia dell'eroe troiano sia del santo, entrambi precursori di famosi viaggi oltremondani così che anche Pasolini stesso arrivare a creare un collegamento figurale tra se stesso e san Paolo).

Il sogno che Pasolini fa in Cappadocia, dunque, è riferito proprio alla sua infanzia ed è Pasolini stesso che si stupisce della connessione tra questo sogno e il luogo di reminiscenze paoline in cui l'ha fatto: «Alcune settimane fa in Cappadocia (ma perché proprio lì?) ho fatto uno dei sogni più meravigliosi, più radiosi della mia vita. E sono certo che ho sognato qualcosa di vero. […] Io ero neonato: e ho sognato, con assoluta certezza e precisione, la beatitudine che

[333] Dall'articolo intitolato *Rimorso per un cane ucciso* apparso sul «Tempo» il 5 aprile 1969, ora in P. P. Pasolini, *Il Caos*, Roma, L'unità Editori riuniti, 1991, p. 134. Per meglio esplicitare il rapporto che più volte Pasolini istituisce tra la Cappadocia, dove si trova per girare la *Medea* cfr. l'articolo *Ho sognato un verso* pubblicato su il «Tempo» il 12 aprile 1969, ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1203-05, dove Pasolini parla delle varie opere interconnesse che lo stanno occupando contemporaneamente nello stesso periodo.

ho provato la prima volta che ho mangiato e che ho dormito. Chi l'avrebbe pensato mai? C'è stata una prima volta in cui ho mangiato e mi sono addormentato…»[334].

Vi è infine un'ultima connessione tra l'infanzia di Pasolini e quella di san Paolo: il ruolo di figlio modello, "consolazione" dei genitori.

Pasolini parla di questo suo modo d'essere in molte lettere autobiografiche; in una, datata 10 febbraio 1950 e indirizzata a Silvana Mauri osserva come «per lunghi anni io sono stato quello che si dice la consolazione dei genitori, un figlio modello, uno scolaro ideale...»[335] che riprende da vicino le parole usate dagli intellettuali nella scena 52 ambientata nella casa di Giasone a Bonn i quali, osservando come Paolo presenti una chiara forma di narcisismo per cui si considera sempre indispensabile, ipotizzano come «Sua madre l'avrà abituato a questo, dato che certamente era un bambino modello eternamente premiato»[336]. Il ruolo di bambino modello diviene fondamentale per capire come questa attribuzione primaria possa provocare poi una scissione identitaria con la comparsa del desiderio omosessuale. Il compiacere i genitori ad ogni costo, sopprimendo le tensioni di ribellione all'autorità genitoriale, è sinonimo infatti per Pasolini di un residuo conformista ineliminabile che, dall'età infantile, si porta appresso anche nell'età adulta e che deriva proprio dall'educazione borghese ricevuta dai proprio genitori, provenienti dalla stessa estrazione sociale da cui Pasolini faceva derivare anche san Paolo (sempre nella scena 52 gli intellettuali osservano come in Paolo vi sia «una continua identificazione con suo padre e con sua madre (due ricchi borghesi di Tarso, pare, con tutte le carte in regola). Non può che trattarci, dunque, che come suoi figlioli, intenerendosi in qualità di madre, rimproverando in qualità di padre»)[337].

Di questo conformismo «coagulato nei giorni infantili […] che produce drammi»[338] Pasolini parla in una lettera aperta scritta a Silvana Mangano nel 1968 riguardo il processo giudiziario in cui era incorso *Teorema* osservando come fosse presente in lui «uno stato diffuso e non realizzato di nevrosi. Nevrosi come conflitto di conformismo e anticonformismo»[339]. Il conformismo proveniente dall'educazione borghese di figlio modello si scontra quindi in Pasolini con l'anticonformismo derivante anche dal suo essere omosessuale, scelta per l'epoca

---

[334] Dall'articolo intitolato *Rimorso per un cane ucciso* apparso sul «Tempo» il 5 aprile 1969, ora in P. P. Pasolini, *Il Caos*, cit., p. 134. È da notare che, sempre mentre è in Cappadocia, Pasolini scrive anche la poesia *Tarso da lontano* dove avviene una sovrapposizione tra l'io poetico di Pasolini e san Paolo: venendo meno tutto d'un tratto i due millenni che separarono temporalmente il vivere di Pasolini e quello di san Paolo, i due destini divisi si uniscono e fondono all'interno del tempo dell'Eterno Ritorno in cui tutto può coesistere.
[335] P. P. Pasolini, *Lettere 1940-1954* tomo I con una cronologia della vita e delle opere a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino, 1986, p. 389.
[336] P. P. Pasolini, *San* Paolo in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 1938.
[337] Ibidem.
[338] Lettera aperta pubblicata sulla rubrica *Il Caos* del settimanale il «Tempo» il 16 novembre del 1968, ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1140-41.
[339] Ibidem.

non convenzionale. Ciò provoca in Pasolini una scissione simile alla schizofrenia, dividendo in due la sua esistenza; come Pasolini stesso scrive nella già citata lettera a Silvana Mauri, fuggito a Roma a seguito dello scandalo del Ramuscello, si ritrova a vivere una «vita ambigua», una «doppia esistenza» che però, dopo la gogna mediatica di cui fu protagonista, non gli permette più di vivere nascosto, ingannando le persone a lui care. Decide quindi di palesare questa sua vita doppia e in questo intento cita direttamente l'esperienza di san Paolo osservando laconicamente: «Basta con le mezze parole, bisogna affrontare lo scandalo, mi pare dicesse San Paolo...»[340].

Pasolini e la dissociazione schizoide

Pasolini stesso, infatti, in più di un'occasione fa riferimento alla propria personalità come "schizoide"; in un'autorecensione fatta a *Trasumanar e organizzar* nel 1971, scontento della scarsa attenzione che la critica aveva riservato alla sua ultima raccolta poetica, Pasolini delinea i tre libri che compongono *Trasumanar e organizzar* (libro che, tra l'altro, sussume in sé già nel titolo l'idea di dissociazione) e, parlando del primo libro, osserva come esso sia una sorta di diario privato nel quale Pasolini parla delle sue giornate, delle angosce e dei piaceri in un impasto di situazioni quotidiane particolari e problemi generali all'interno del quale viene meno la separazione tra sincerità e insincerità. Ciò indica una personalità scissa, "disturbata" e infatti lo stesso Pasolini lo ammette, riferendosi a sé stesso: «Pasolini non è ignaro della sua situazione "schizoide", ed egli stesso con amara ironia, del resto non difficile, chiama il suo pianto piagnisteo»[341]. Similmente, anche nella poesia *Patmos*, sempre contenuta in *Trasumanar e organizzar*, torna l'attribuzione di personalità schizoide che Pasolini dà alla propria persona proprio in quanto scrittore: «non mi meraviglierei da letterato schizoide»[342] e questa frase risulta interessante perché crea un nesso tra scrittura e personalità schizoide.

Sono infatti numerosi i casi di scrittori a cui Pasolini affibbia la stessa "diagnosi": parlando di Dante nel criticato saggio *La volontà di Dante a essere poeta*, Pasolini si interroga infatti sulla consapevolezza attiva o meno di Dante del suo essere, e del suo voler essere, poeta e conclude dicendo che in Dante vi è «un'inconscia volontà poetica» che ne percorre tutto il poema e che «siffatta volontà, va aggiunto, è per natura una volontà anomala e misteriosa, alquanto vicina – diciamo noi utenti di Freud, e molto meno liberi degli avi – a forme di paranoia

[340] P. P. Pasolini, *Lettere 1940-1954* tomo I, cit., pp. 388-91.
[341] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2575.
[342] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 125.

o di schizofrenia»[343]. Leggendo Dante attraverso gli «strumenti contemporanei di diagnosi (il marxismo e la psicanalisi)»[344] Pasolini intravede nel poema dantesco dei caratteri schizofrenici. Pasolini delinea infatti all'interno della *Commedia* una serie di dicotomie, come quella tra "realtà figurativa" e "realtà allegorica", e osserva come sembri impossibile che ci sia una forza unificatrice capace di dare coerenza e coesione a tutto il testo. Eppure, nonostante «il contrasto delle due serie di princìpi che presiedono l'operazione linguistica dantesca, non consentirebbe nessuna unità linguistica possibile»[345], nonostante la natura doppia del poema, è presente in tutta la *Commedia* un'«unità inesplicabile», una «spaventosa unità del linguaggio»[346] che ricorda l'idea pasoliniana degli opposti inconciliabili che convivono senza una sintesi risolutoria.

Anche scrivendo un articolo in occasione del centenario della morte di Petrarca, Pasolini torna a usare il termine "schizoide": partendo infatti da un approccio psicanalitico (essendo psicanalisi e strutturalismo imprescindibili secondo Pasolini per la critica del testo) Pasolini delinea delle tematiche "freudiane" che caratterizza l'opera di Petrarca, tra cui, oltre al narcisismo declinato in senso clinico, l'autolesionismo e l'autocommiserazione, proprio l'«ossessione schizoide»[347] per Laura-donna angelicata.

Ma sono soprattutto due gli articoli interessanti sul tema della personalità schizoide in Pasolini, legati tra loro sia per la tematica sia per la stretta connessione temporale, essendo stati scritti l'uno a distanza di pochi mesi dall'altro.

La dissociazione schizoide in Gottfried Benn

Il primo articolo, datato 15 aprile 1973 è una recensione al libro di poesie di Gottfried Benn *Poesie statiche*. Partendo da una presa di posizione di distanza dall'autore (nazista non tanto per adesione formale quanto per partecipazione a quella cultura dalla cui degenerazione nacque il nazismo) e dal tentativo di "coglierlo in fallo" mostrandone l'intima contraddizione, Pasolini mette in luce come in Benn vi sia una dissociazione ai limiti della schizofrenia. Partendo infatti dalla considerazione di come per il poeta l'esistenza sia un nulla e, similmente, la poesia sia priva di alcun significato, Pasolini osserva che per Benn «L'unica maniera, per mettere in qualche modo in rapporto questi due "nulla", l'esistenza e la poesia, è dissociarsi

[343] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo I, cit., p. 1383.
[344] Ibidem.
[345] Ibidem p. 1384.
[346] Ibidem.
[347] Cfr. Il saggio scritto in occasione del sesto centenario della morte del Petrarca e raccolto in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2086.

completamente, fino alla schizofrenia»[348]. D'altronde, come rileva Pasolini, è lo stesso Benn ad ammettere di vivere una "doppia vita" che lo porta ad «una scissione cosciente, sistematica, tendenziosa della personalità»[349], venendo considerato nazista all'estero e poco tedesco, invece, in Patria. Il fine di tale scissione schizofrenica è da ravvisarsi ancora una volta, secondo Pasolini, nell'essere poeta di Benn:

> Qual è lo scopo di questa scissione schizofrenica così brutalmente cinica? Di questa mimetizzazione di uno dei due se stessi, fatto passare per un ottimo borghese, raffinato, mondano, reazionario, nazista? Quello, appunto, di scrivere poesia. È la «gestualità» della dichiarazione «cinica» di schizofrenia, che porta l'interesse del lettore su un'opera poetica, che, invece, deve risultare il prodotto di una assoluta, intrasgredibile «unicità». «Ciò che resta» egli scrive infatti nel '40 «è l'Essere trasformato in immagini».[350]

Questo passo risulta di fondamentale importanza per ricollegare alcune nozioni che Pasolini esprime in questo articolo ad altre che riferisce direttamente a sé stesso in una poesia di *Trasumanar e organizzar* su cui ritorneremo poi; il termine "doppia vita" riferito alla dicotomia tra l'impegno politico e sociale e la pratica di scrivere poesie, dimensioni tra loro contrapposte, ritorna infatti nella poesia *Trasumanar e organizzar*, nella quale Pasolini lamenta, per l'appunto, questa difficoltà nell'unire le due dimensioni cosa infine impossibile al punto da creare una scissione schizoide.

La dissociazione schizoide in August Strindberg

Il secondo articolo, in stretta connessione con il primo, è sempre una recensione, scritta il 27 maggio 1973, quindi a poco più di un mese di distanza da quella fatta a Benn, fatta al libro *Inferno* di August Strindberg.

Analizzando l'opera di Strindberg, Pasolini osserva come essa si presenti come un diario, sebbene rivestito di un certo "decoro letterario", presentando infatti una suddivisione in cantiche e una certa scansione ritmica della scrittura. Permanendo però la dimensione diaristica, quello che accade è, secondo Pasolini, una continua e affannosa operazione di sostituzione della coscienza del lettore con quella dell'autore il cui nocciolo si racchiude infine nella questione sulla vera o presunta pazzia di Strindberg.

È Strindberg stesso, infatti, che parla in riferimento a sé stesso e lungo tutto il libro di pazzia e di manie di persecuzione e Pasolini si chiede dunque se dietro a queste ammissioni di

[348] P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1769.
[349] Ibidem.
[350] Ibidem, pp. 1769-70.

Strindberg vi sia o meno un'analisi psicanalitica se, cioè, Strindberg conoscesse Freud, pur essendo nato qualche anno prima del famoso psicanalista.

Gli aspetti della pazzia di Strindberg che Pasolini prende in considerazione risultano essere molto significativi se messi in relazione con gli aspetti che caratterizzano san Paolo; Strindberg, infatti, parla di sé stesso come di un figlio modello (per interposta persona, parlando di un suo amico ma, come nota Pasolini, Strindberg si riferisce ad amici non meglio identificati per parlare dei suoi propri sintomi) che nel momento della scoperta della sua sessualità si rivolta contro sua madre (tra l'altro ebrea e assente, com'era assente secondo Gillabert la madre di san Paolo), con la quale ha un rapporto conflittuale, che matura poi in una certa misoginia, che si riscopre omosessuale, che è divorato dal senso di colpa – caratteristiche già riscontrate nel San Paolo di Pasolini.

Osserva infatti Pasolini:

> Ora, io uso la parola «pazzia» in senso convenzionale e di comodo. La «pazzia» non esiste: esiste una condizione umana che è particolare rispetto alla «normalità» che a sua volta non esiste. Qual è dunque la particolarità della condizione umana di Strindberg? Non sono un medico, ma posso ammassare la seguente serie di dati: un rapporto tragico con la propria madre (di cui Strindberg, nel libro non parla mai), la quale era una ebrea (del suo sangue in parte ebreo, ancora, Strindberg non parla mai); la misoginia (di cui Strindberg parla in modo incoerente, annettendola non si sa se all'ideologia della sua rivolta giovanile o all'ideologia reazionaria fallita del momento in cui scrive – quarantotto anni); l'omoerotia (che lo fa vivere praticamente sempre con uomini giovani, eternamente nei caffè letterari, a chiacchierare, con l'esibizionistico gusto dello scandalo […]; il bisogno dell'esilio e della solitudine come gratificazione dolorosa del proprio narcisismo. Tutto questo ha creato dei sintomi di schizofrenia. Ma non basta a spiegare la forma psicotica che essa ha raggiunto. Il fondo di Strindberg è un impenetrabile e terribile senso di colpa come io non ne conosco di uguali; e l'omosessualità repressa.[351]

Anche Armando Maggi studia l'influenza di Strindberg in Pasolini, in particolare in riferimento a *Petrolio*, ipotizzando come proprio quest'opera, ancor più della *Commedia* dantesca, funga da ipotesto per la costruzione infernale di *Petrolio*[352].

In particolare, mettendo in correlazione *Corpo d'amore* di Brown, e le frasi in quest'opera citate di Roheim, con l'*Inferno* di Strindberg appare un'interessante triangolazione che permette di capire la genesi del tema della schizofrenia e della divisione della personalità nelle ultime opere di Pasolini. A proposito di Strindberg, come osservato, Pasolini dà rilievo al genere di appartenenza di *Inferno*, ovvero quello del diario autobiografico e osserva come ciò faccia sì

[351] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1805-06.
[352] Un'altra forte somiglianza tra l'*Inferno* di Strindberg e il protagonista di *Petrolio* è messa in luce da Maggi a partire dalla trasformazione in donna di Carlo emblematica della perdita di una personalità univoca.

che il lettore tenda a sostituirsi all'autore sia come interprete dei fatti e degli avvenimenti, poiché narrati in maniera confusa e non logica, sia, di conseguenza, come "lettore diagnostico" che vive, attraverso la lettura, la pazzia dell'ammalato. Il lettore stesso, dunque, a partire dal libro di Strindberg a cui Pasolini "diagnostica" una certa forma di schizofrenia, diventerebbe esso stesso schizofrenico dal momento che egli si configura come un osservatore distaccato e per il quale la realtà letta nel libro diviene una proiezione interiorizzata.

Inoltre è interessante sottolineare come Strindberg è anche l'autore di una *pièce* teatrale dedicata a San Paolo e intitolata *Verso Damasco* nella quale lo scrittore svedese traspone il proprio percorso tormentato e perennemente contraddittorio che lo porta, similmente all'apostolo, a giungere sulla via di Damasco attraverso le astrazioni più rarefatte e la più greve fanghiglia autobiografica. Anche in Strindberg, dunque, San Paolo non può che essere il referente per una personalità scissa e frammentata che lotta continuamente per ritrovarsi unita.

Il "sistema del falso io" di Ronald Laing

Quest'idea torna in un frammento di *Corpo d'amore* di Brown, collegato a sua volta a *Magia e schizofrenia* di Roheim nel quale si parla del distacco tra soggetto e oggetto che avviene nella mente dello schizofrenico:

> Il distacco dell'osservatore: soggetto e oggetto distanziati; dualismo di soggetto e oggetto. Il dualismo che distanzia il soggetto dall'oggetto concede al soggetto solo immagini; la «macchina che influenza» alla quale gli schizofrenici credono di essere innestati – il mondo cartesiano in quanto macchina – provoca per prima nel paziente la visione di immagini; «qualcosa di simile a un rullino di film diluito nel cervello». Immagini: immagini spettrali all'interno, che danno al soggetto una rappresentazione della realtà esterna. La conoscenza, allora, come la politica, è mediata da istituzioni rappresentative. La corrispondenza, allora, è somiglianza o di riproduzione, tra l'immagine interna e la realtà esterna; e non simpatia, o azione a distanza, o partecipazione attiva; *methexis* e non *mimesis*.[353]

L'immagine di «un rullino di film diluito nel cervello», metafora della dissociazione tra realtà oggettuale e rappresentazione di essa, può ricordare la critica che Pasolini muove nei confronti della televisione come strumento di possibile dissociazione dell'individuo; in un'intervista rilasciata a Tommaso Anzoino nel 1970 criticando la televisione in quanto nuovo strumento feroce e ambiguo del Potere, Pasolini osserva come essa, attraverso la repressione che opera nell'intimità di ogni cittadino generi una falsa idea di sé portando gli spettatori ad

[353] N. O. Brown, *Corpo d'amore*, cit., pp. 143-44.

esiti schizoidi[354]. In riferimento a tale particolare situazione Pasolini cita il concetto di «sistema del falso io» di Ronald Laing, espresso nel libro *L'io diviso* del 1955 tradotto in italiano da Einaudi nel 1969.

Pasolini dimostra di aver letto e di conoscere tale libro, citandone le parti fondamentali in più d'un'occasione; l'aspetto interessante dell'opera di Laing è che, nel trattare il disturbo della schizofrenia, lo psichiatra scozzese osserva come essa non sia semplicemente un disturbo psichico bensì, più ampiamente, una malattia del nostro tempo. Sin dall'introduzione all'opera, infatti, Laing si pone l'obiettivo di analizzare i disturbi schizofrenici prescindendo da una trattazione meramente medico-psichiatrica per osservare come spesso i confini tra normalità e stato patologico siano alquanto labili. Fornendo una prima distinzione tra stato "schizoide" come forma momentanea del disturbo schizofrenico e "schizofrenia", come vera e propria patologia, Laing osserva come «pur conservando i termini "schizoide" e "schizofrenico" per indicare rispettivamente lo stato sano e lo stato psicotico, non li userò nel loro significato clinico consueto, bensì in senso fenomenologico ed esistenziale»[355]. Questa differenziazione sembra essere stata ben appresa da Pasolini; in tutti i passi finora citati, invero, Pasolini usa entrambi i termini, ma la differenziazione con la quale li usa sembra provenire proprio dall'accezione data da Laing a questi due termini.

Ne deriva, nell'analisi di Laing che lo schizoide, il quale è «un individuo la cui totalità di esperienza personale è scissa a due livelli principali: nei rapporti con l'ambiente, e nei rapporti con sé stesso» per cui «da una parte questo individuo non è capace di sentirsi insieme con gli altri, né di partecipare al mondo che lo circonda, ma, al contrario, si sente disperatamente solo e isolato; dall'altra non si sente una persona completa e unitaria, bensì si sente "diviso" in vari modi: per esempio vive se stesso come una mente e un corpo uniti fra loro da legami incerti, oppure come due o più persone distinte»[356], questo individuo può essere anche una persona

[354] La stessa osservazione Pasolini l'aveva già fatta nel 1968 in un articolo uscito su *Il Caos* nel «Tempo» intitolato *Giornalisti, opinioni e TV* nel quale, criticando la televisione in quanto mezzo autoritario, unica fonte d'informazione del Potere, *medium* di massa atto ad asservire la popolazione – e per questo aborrita dagli intellettuali – osserva come essa non sia presa in considerazione da quei giovani che manifestano contro il Potere i quali, probabilmente, non si rendono conto di come la televisione sia alla fin fine «parlamentare e partitica». I giovani, infatti, non rendendosi conto della pericolosità della televisione non la criticano però, essendone fruitori inconsapevoli, ne rimangono influenzati, così da creare esisti schizoidi tra la propria ideologia e quella proposta dalla TV, come osserva Pasolini: «Eh già. I giovani non muovono nessuna critica alla televisione così come è adesso. Non se ne accorgono, non la prendono in considerazione. Forse ne sono utenti: operando così una dissociazione (un po' schizoide) tra se stessi utenti della televisione e se stessi rivoluzionari». Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1167.

[355] R. D. Laing, *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Einaudi, Torino, 1969, p. 17.

[356] Ibidem p. 31.

"normale"[357] perché spesso i caratteri insiti nella schizofrenia si ritrovano ammantati di giustificazionismo negli individui considerati come "sani". Osserva infatti Laing, partendo da esempi di casi clinici a lui noti e ripresi lungo tutto il libro: «Una ricoverata, una ragazzina di diciassette anni, mi disse una volta di essere in preda al terrore perché aveva dentro di sé la bomba atomica. Questo è un delirio: ma gli uomini di stato che vantano minacciosamente il possesso dell'arma finale sono di gran lunga più pericolosi e più estraniati dalla "realtà" di molti ai quali è stata applicata l'etichetta di "psicotico"»[358].

Conseguenza di tale ragionamento è la scomparsa del concetto di "normalità", dal momento che molti uomini ritenuti "sani" costruiscono in realtà un "falso io", una sorta di maschera sociale per difendersi dalla realtà – che Laing chiama per l'appunto «sistema del falso io».

Il sistema della schizofrenia viene dunque analizzato da Laing attraverso una serie di dissociazioni dicotomiche che, in base alla gravità, possono riguardare sia l'individuo sano sia quello malato: ad esempio, una prima dissociazione che avviene nell'individuo schizoide, e alla quale Laing dedica la trattazione del capitolo quarto, è la divisione in «io corporeo» e «io incorporeo». Tale divisione avviene soprattutto in situazioni di forte stress nelle quali l'individuo si sente in qualche misura staccato dal proprio corpo in quanto «il corpo è vissuto, più che come il nucleo stesso dell'essere, come un oggetto fra i tanti altri oggetti del mondo. Invece di essere il centro del vero io, il corpo è vissuto come il centro di un falso io, che l'io "vero", l'io "interiore", incorporeo e distaccato, può vedere, secondo i casi, con tenerezza, con curiosità, con odio»[359]. Questa prima scissione è quella che più di tutte le altre dà luogo al sistema del falso io poiché se l'io "vero" è sentito come incorporeo, l'io corporeo e le sue esperienze finiscono col costituire il falso io. Anche in questo caso, il sistema del falso io può essere presente anche negli individui sani, ad esempio nei casi di «fuga psichica» che si verificano dinnanzi a condizioni di estrema difficoltà, come quella della prigionia nei campi di concentramento: di fronte a situazioni di tal genere, infatti, l'unico modo per sopravvivere

[357] Pasolini stesso osservava nella recensione a Strindberg come il concetto stesso di pazzia – così come quello di normalità – possa essere labile: «Ora, io uso la parola "pazzia" in senso convenzionale e di comodo. La "pazzia" non esiste: esiste una condizione umana che è particolare rispetto alla "normalità" che a sua volta non esiste». Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 1805.
[358] R. D. Laing, *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, cit., p. 27.
[359] Ibidem p. 78.

diviene per l'essere umano sano quello dell'estraniazione e della derealizzazione attraverso il meccanismo del sogno e della fantasticheria[360].

La dissociazione schizoide in Giuseppe Zigaina

L'introduzione degli schemi adottati da Laing per parlare della schizofrenia ritorna in un breve scritto di Pasolini, *L'enigma di Zigaina*, dedicato per l'appunto all'amico pittore friulano Giuseppe Zigaina che rientra in quelle personalità giudicate schizoidi da Pasolini.

La trattazione di Pasolini comincia mettendo in luce il fatto che, essendo Zigaina un amico d'infanzia, egli non ne ha mai indagato troppo la "psiche" dal momento che l'esistenza di Zigaina è sempre stata "ontologica" per Pasolini e quindi solo in occasione della stesura di questo scritto del 1970 Pasolini "analizza" la vita dell'amico come se fosse "deontologizzabile".

«C'è stata in Zigaina per anni una accanita difesa "schizoide» […] consistente nel ritirarsi e nel ridursi, dando all'oggettività un carattere di miraggio» osserva Pasolini nell'incipit del saggio, vedendo questa "accanita difesa" come un mascheramento dovuto alla creazione da parte di Zigaina di un clima di "amore-modello" che però, per Pasolini, risulta sospetto, in quanto esso sarebbe nientemeno che «una delle manovre del sistema del falso io, dirette dall'io interiore che si vuol salvare, eternamente naufrago»[361]. Zigaina infatti sarebbe, nell'ottica di Pasolini, minacciato nel Friuli in cui vive, per cui quell'amore eccessivo presente nel pittore per la sua terra non sarebbe altro in definitiva che un odio impossibile da accettarsi. Per analizzare la "felicità modello" di Zigaina, che ne costituisce l'enigma insolubile e che viene ritenuta sospetta, Pasolini cita direttamente in causa gli schemi usati da Laing ne *L'io diviso*:

> Ma l'enigma iniziale di Zigaina, quello di lui infante, nel *fas* e nel *nefas* di Villa Vicentina, tra la dolce madre apprensiva e il padre falegname, mi appare in tutta la sua tragicità. Che deduco dalla sua felicità-modello, che mi è, appunto, sospetta. Si sarà certo ridotto all'io interiore dell'artista che è così simile a quello dello schizoide, e anziché rispondere agli altri con percezioni reali, risponderà con percezioni non irreali (come nello schizoide) certamente non perfettamente reali, e reagirà, anziché con azioni significative, se non proprio con azioni futili (come lo schizoide), certamente in qualche modo vaneggianti. […] Nessuno conosce lo stato vero dell'io interiore (coi suoi odi, il suo senso

[360] Ibidem p. 88. Gli ultimi capitoli del libro di Laing sono dedicati alla messa in luce del fatto che tutte le manifestazioni schizofreniche descritte non sono necessariamente di persone clinicamente malate, anche se possono evolversi in certi casi in stati psicotici. A supporto di ciò, vengono citati scrittori e poeti (come William Blake) che sono considerati "sani", anche se parlano della schizofrenia riferita a sé stessi o ad altri. Ad esempio, come emblema della "fuga psichica" da una realtà ritenuta insostenibile, Laing cita Kafka, il quale ammetteva di entrare nella vita reale solo a prezzo di una terribile ansia. Da notarsi che anche Pasolini cita lo stato schizoide di Kafka come "difesa schizoide" in un saggio contenuto in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, cit., p. 2531.

[361] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, cit., p. 2530.

> di morte; oppure con le sue folli soddisfazioni), sotto la messinscena del falso io (coi suoi lodevoli amori, il suo ottimismo e le sue normali soddisfazioni): Zigaina invece in qualche modo (a chi lo conosca anche di persona) rivela la doppia vita del suo io interiore e del suo io di comodo. Perché nessuno che dipinge come lui vive come lui, e nessuno che vive come lui dipinge come lui.[362]

Pasolini conclude osservando come pur non essendoci coerenza tra la sua vita e la sua pittura, tuttavia Zigaina riesce a ontologizzare comunque una certa conformità così da dar vita a un quadro oggettivo: anche se la sua è una doppia vita, fortemente dicotomica, il pittore friulano riesce a dare unitarietà al paesaggio quasi idilliaco del Friuli dove vive, dove si bevono vini meravigliosi e dove regna un'ospitalità sincera, che non si contrappone ma si integra con il suo studio di lavoro, che in molto anti idilliacamente è invece simile a «un piccolo campo di concentramento, con tutte le atrocità vissute da un Io che vi si dibatte, sotto la carezzevole crosta degli olii» le cui insite contraddizioni non emergono però nella superficie «ridente e affettuosa»[363] dei suoi quadri.

La dissociazione schizoide in Alexandros Panagulis

Vi è infine un'ultima figura che Pasolini indica come affetta da un disturbo schizoide, ovvero il poeta e politico greco Alexandros Panagulis. Il testo di riferimento è la prefazione che Pasolini scrive per l'edizione italiana, edita Rizzoli, a cura di Filippo Maria Pontani e Oriana Fallaci del libro *Vi scrivo da un carcere in Grecia*, raccolta poetica di componimenti scritti da Panagulis durante la sua carcerazione dal 1968 al 1973 sotto la dittatura greca.

Panagulis diviene una figura chiave all'interno della nostra trattazione perché in essa si racchiudono tutte le accezioni di schizofrenia come divisione dell'io in riferimento non solo alla situazione autobiografica di Pasolini stesso, raccontata in alcune poesie di *Trasumanar e organizzar*, ma anche in riferimento al personaggio di san Paolo e, infine, in riferimento alla logica oppositoria contro la dialettica hegeliana che, nella coesistenza delle sintesi rimanda all'idea del fluire del tempo non in progressione ma in continuo ritorno, in un circolo dove gli opposti coesistono senza sintesi – ovvero la concezione dell'Eterno Ritorno.

Si cercherà infatti ora di mettere in relazione le idee espresse nella prefazione al libro di Panagulis con alcune poesie di *Trasumanar e organizzar* partendo dal dato cronologico che è lo stesso per entrambi gli scritti, il 1974.

---

[362] Ibidem p. 2531.
[363] Ibidem p. 2532.

Pasolini comincia la trattazione su Panagulis evidenziando la differenza che intercorre tra il messaggio che il politico greco manda dal carcere di Boiati, dove si trova rinchiuso nell'ottobre del 1970, e le sue poesie osservando come la lettura di tale messaggio, chiamato *Messaggio dal carcere*, debba essere propedeutica all'approccio alle poesie poiché, pur se i due testi sono molto diversi nella forma, essi risultano sostanzialmente simili nei significati.

La prima caratteristica di Panagulis che Pasolini mette in luce all'interno del *Messaggio dal carcere* è quella dell'opposizione non dialettica tra la descrizione delle torture che subisce dai suoi carcerieri e la fede politica che lo anima: «all'elenco, puramente strumentale e pragmatico delle torture che gli vengono inflitte, egli "oppone" in modo che si potrebbe definire non dialettico l'idealismo della Fede politica che lo rende capace di sostenere quelle torture così oggettivamente e elementarmente elencate»[364]. Vi è quindi in Panagulis, secondo Pasolini, un rapporto «oppositorio, esistenziale e non dialettico» tra i due estremi del «pragma sofferto» e dell'«ideale politico» che comportano infine una «dissociazione» che porta Panagulis a vivere come se fosse in un sogno.

Tale distaccamento dalla realtà si configura, ancora una volta, come una «dissociazione di tipo quasi schizoide»[365], che poi è ciò che permette a Panagulis di scrivere versi nonostante la terribile situazione di tortura fisica e psichica nella quale si ritrova.

Comincia a questo punto un possibile paragone tra la rappresentazione che Pasolini fa di Panagulis e quella di san Paolo: anche il san Paolo della sceneggiatura, come visto, è per Pasolini un personaggio schizofrenico (cfr. l'intervista ancora una volta del 1974, stesso anno della prefazione a Panagulis, rilasciata a Gidéon Bachmann: «Faccio un San Paolo doppio, cioè schizofrenico, nettamente dissociato: uno è il santo, l'altro invece è il prete, ex- fariseo, che recupera le sue situazioni culturali precedenti e che sarà il fondatore della Chiesa»[366]) scisso tra la tendenza al "trasumanar", che si manifesta nei suoi rapimenti mistici e nella sua scesi al Terzo Cielo e la tendenza all'organizzar, cioè all'organizzazione politica e partitica della Chiesa cattolica. Similmente, anche Panagulis viene tratteggiato con «i caratteri schizoidi del santo e dell'eroe»: la letteratura funge infatti in Panagulis da strumento politico, forma superiore di lotta parlata e si configura nel concreto come una vera e propria ascesi. Le poesie stesse di Panagulis racchiudono una serie di sostantivi astratti che Pasolini categorizza e che potrebbero sembrar tratti dalle lettere paoline: Fede, Speranza, Intelletto, Verità, Messaggio, corredati da termini "mistici" quali «fiamma», «occhi», «santi tentativi», «voci umane», «seme di odio», «ali», «scintilla», «tenebre», «nuove lotte»[367]. Questa opposizione tra vita pratica e vita

[364] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, cit., p. 2676.
[365] Ibidem.
[366] P. P. Pasolini, *Interviste corsare sulla politica e sulla vita: 1955-1975*, cit., p. 235.
[367] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, cit., p. 267.

contemplativa interessa molto le ricerche degli ultimi anni di vita di Pasolini; proprio su questa spaccatura Pasolini impernia la sceneggiatura del *San Paolo* e la tematica di fondo di *Trasumanar e organizzar* dal momento che dice di accorgersi sempre più di come il misticismo sia sempre e comunque l'altra faccia del pragmatismo, cioè dell'azione concreta. Riferendosi alla più ampia tematica della non esclusione – secondo la sua propria poetica – tra l'uso di modelli mitici e l'uso del realismo, Pasolini, parlando con Duflot, mette chiaramente in luce la convivenza dell'aspetto mistico e di quello pragmatico:

> Lei sa che sto preparando un film su San Paolo, sull'ideologia religiosa del suo tempo, cioè grosso modo sulla Gnosi attraverso le diverse correnti di pensiero del periodo ellenistico. E vado scoprendo sempre più in proposito, man mano che studio i mistici, che l'altra faccia del misticismo è proprio il «fare», l'«agire», l'azione. Del resto, la prossima raccolta di poesie che pubblicherò s'intitolerà *Trasumanar e organizzar*. Con questa espressione voglio dire che l'altra faccia della «trasumanizzazione» (la parola è di Dante, in questa forma apocopata), ossia dell'ascesa spirituale, è proprio l'organizzazione. Nel caso di San Paolo, l'altra faccia della santità, del rapimento al «Terzo Cielo», è l'organizzazione della Chiesa. Ci sarebbe molto da dire sui popoli che, secondo noi, agiscono solo al livello pratico, pragmatico; sono sempre ascetici e profondamente religiosi.[368]

Vi è però una sostanziale differenza tra san Paolo e Panagulis ovvero che Pasolini non critica affatto Panagulis, il cui agire pratico è tutto a favore di una lotta politica contro la tirannia, tanto da poter «ipotizzare che il rapporto oppositorio e non dialettico tra il "corpo" e lo "spirito" di Panagulis – tra la sua sofferenza reale e la sua *ars* retorica – sia strettamente analogico col rapporto che oggi, nel contesto greco, è appunto oppositorio e non dialettico tra libertà e tirannia»[369] mentre, invece, san Paolo viene ferocemente criticato dal Pasolini degli ultimi anni. La costituzione di un'istituzione è infatti per Pasolini il male più grande perpetrato da Paolo: più volte si scaglia contro gli aspetti della Chiesa cattolica che derivano dal Paolo "fariseo"[370] e mentre apprezza il lato mistico e ascetico del santo, si scaglia con forza contro il lato "politico" di Paolo. Tali duri giudizi vengono ribaditi da Pasolini in un'intervista rilasciata a Bachmann nella quale, parlando della situazione difficile in cui versava la Chiesa dopo lo "storico" discorso di Castelgandolfo pronunciato da papa Paolo VI, Pasolini afferma: «Ora che il potere borghese non sa più che farsene e l'ha buttata a mare, la Chiesa dovrebbe cambiare radicalmente

[368] P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1461-62.
[369] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2681.
[370] Cfr. l'articolo che Pasolini scrive nella rubrica *Il Caos* ne «Il Tempo» il 19 aprile 1969 intitolato *I problemi della Chiesa*: «In che senso la Chiesa deve dunque saper "negare se stessa"? […] deve saper negare se stessa in quanto organizzazione "protetta" dai vari feroci Stati che se ne sono sempre, finora, serviti; […] deve saper negare se stessa come confessione statale, rinunciando simbolicamente alla Donazione di Costantino; deve saper negare se stessa come gerarchia, e tornare "Ecclesia", ossia assemblea, rinunciando a tutte le direttive apocrife di San Paolo, o a tutto ciò che in San Paolo è dovuto al vecchio fariseo» ora in P. P. Pasolini, *Il Caos*, cit., p. 143.

politica e passare decisamente all'opposizione. […] Evidentemente, questa mia violenza contro la Chiesa è profondamente religiosa, in quanto accuso San Paolo di aver fondato una Chiesa anziché una religione. Io non rivivo il mito di San Paolo, lo distruggo»[371]. Il biasimo di Pasolini nei confronti dell'atto fondativo della Chiesa da parte di san Paolo viene esplicitato nella sceneggiatura anche dalla scelta di rendere l'apostolo Luca, colui che scrive gli *Atti degli apostoli* e quindi le gesta di san Paolo, un messo di Satana. Egli, infatti, è stato mandato sulla Terra dall'angelo ribelle proprio per assicurarsi che venisse fondata la Chiesa scrivendo con «dolcezza eufemistica»[372] tutto ciò che concerneva la parte legislativa e organizzativa del nascente movimento. In particolare, nella scena 93 avviene l'incontro finale tra Luca e il diavolo disceso sulla Terra che insieme si trovano a festeggiare la riuscita del loro piano:

> Praticamente ormai il fine è raggiunto. La Chiesa è fondata. Il resto non è che una lunga appendice, un'agonia. A Satana non interessa il Destino di Paolo: si salvi pure e se ne vada pure in Paradiso. Satana e il suo sicario sghignazzano soddisfatti. Luca si alza, prende da un mobiletto dello «champagne» e i due brindano ripetutamente alla loro Chiesa. Bevono e si ubriacano, evocando tutti i delitti della Chiesa: elenco lunghissimo di papi criminali, di compromessi della Chiesa col potere, di soprusi, violenze, repressioni, ignoranza, dogmi. Alla fine i due sono completamente ubriachi e ridono pensando a Paolo che è ancora là, in giro per il mondo a predicare e organizzare.[373]

Al contrario di san Paolo, l'aspetto di uomo politico di Panagulis non viene invece criticato da Pasolini, anzi, è ciò che lo rende un eroe e che nobilita la sua poesia: in Panagulis, infatti, l'aspetto della santità, corroborato dalle descrizioni delle sevizie vissute nel carcere che si traducono in una poesia dalle forme quasi liturgiche (attraverso le figure retoriche dell'iterazione e dell'anafora) e dai toni delle litanie nelle quali accadono i raptus mistici, è in sincrono con quello della lotta politica. Ciò accade perché vi è in Panagulis, secondo Pasolini una «totale, perfetta mancanza di ogni dubbio sulla bontà della propria lotta politica»[374] che fa sì che quando Panagulis inventa una metafora essa risulti investita «da una tale accecante luce di certezza da trasfigurarsi e da funzionare come un oggetto. Il messaggio diviene cosa»[375] e tale oggettività del messaggio dona alle poesie di Panagulis una "terza dimensione" che le rende quasi «corpi contundenti»[376]. Ancora una volta, per Pasolini la ragione di tanta oggettività nei componimenti di Panagulis è da riportarsi alla "certezza" politica e ideologica del politico greco

---

[371] P. P. Pasolini, *Interviste corsare sulla politica e sulla vita: 1955-1975*, cit., pp. 235-36 e P. P. Pasolini, *Lettere 1955- 1975* tomo II, cit., p. CLIII.
[372] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 1918.
[373] Ibidem p. 2000.
[374] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, cit., p. 2690.
[375] Ibidem.
[376] Ibidem.

che è simile a una sorta di "fede" e che Pasolini rassomiglia al fenomeno della Resistenza in Italia: «Chi ha vissuto i giorni della Resistenza in Italia conosce questa forma di irriducibile certezza, che rende tutto prezioso quello che tocca»[377].

La differenza tra Paolo e Panagulis si delinea dunque proprio a partire da una forza che unifica la dicotomia tra l'agire politico e lo scrivere come attività del *trasumanar*: in Panagulis, infatti, la "dissociazione schizoide" che si verifica nella contrapposizione tra sofferenza reale e *ars* poetica viene attenuata e mantenuta "stabile" grazie all'inserimento di una componente fondamentale all'interno del rapporto tra lotta e poesia, ovvero, la dimensione della corporeità. Il fatto di vivere questo contrasto senza mediazioni ideologiche o politiche (mediazioni alle quali, invece, san Paolo soccombe) rende giusta e santa la tortura che Panagulis soffre e anzi, la sofferenza fisica in nome di un ideale è ciò che permette di entrare anche con il proprio corpo nella lotta, facendo entrare la poesia nella dimensione della realtà:

> Naturalmente la grande poesia di Panagulis è quella che si è espressa attraverso la sua azione, o, meglio, attraverso il suo corpo. Col suo corpo come strumento, egli ha scritto poemi non solo perfetti, ma altissimi. […] Le sevizie, gli anni di prigionia dentro un cubo di cemento, i polsi stretti giorno e notte dalle manette, eccetera, ma anche – per quella forza vitale o gioia che c'è sempre in ogni espressività altamente riuscita – anche l'irrisione dei carnefici, gli spavaldi tentativi di fuga, le trionfanti evasioni, le guasconate, l'irriducibile calcolo dell'estremismo, l'accettazione provocatoria (e sublime) della morte. Questo è il vero grande poema che ha «scritto» Panagulis col suo corpo. Che egli sia ora anche poeta che scrive con gli strumenti della letteratura – e non solo di una letteratura retorica e testimoniale – è quasi in più.[378]

Già nel 1970, nella citata intervista rilasciata a Tommaso Anzoino, Pasolini aveva identificato nel corpo il mezzo per conferire autenticità all'ideale per cui si lotta evitando quindi la separazione schizofrenica tra le parole pronunciate e l'intento ideologico: raccontando a Anzoino di un dibattito politico al quale aveva partecipato a Carrara qualche tempo prima, Pasolini si sofferma sulla descrizione di un giovane ragazzo operaio che presa la parola esprimeva obiezioni radicali famigliari al Movimento Studentesco e alle posizioni del Pci. Il modo e il tono con cui l'operaio parlava era per Pasolini cosa già sentita e stereotipata, intrisa di moralismo, di tono predicatorio, di ricatto in nome della lotta come necessità di giustizia, di accusa di tradimento eccetera. Il suo linguaggio era, insomma, perfettamente prevedibile. Vi è però per Pasolini in tale giovane operaio un elemento in contrasto con la sua sterile retorica, ovvero, la sua corporeità, la voce, il sesso tutti quei dati fisici che, stridendo con le parole

[377] Ibidem p. 2691.
[378] Ibidem p. 2689.

pronunciate, fungono da «presenze protettrici e propiziatrici»[379] e fanno intendere la vera realtà oltre le parole cioè quella di un'infanzia povera, di un vissuto proletario che conferisce realtà all'ideale della lotta politica (cosa che non può mai avvenire invece, per Pasolini, in un borghese).

È proprio dunque la diretta chiamata in causa del corpo del giovane operaio che, come per Panagulis, annulla l'ipocrisia del "falso io" che la maggior parte degli uomini moderni crea per sopperire alla propria intima scissione: «Egli usava la sua intelligenza e la sua cultura (forse di autodidatta per il quale gli argomenti della nuova sinistra erano stati una rivelazione), ma gettava nella lotta anche il suo corpo: e questo corpo correggeva il suo discorso, vi aggiungeva significati e necessità reali; la dissociazione schizoide era solo in superficie; all'interno la coesione era profonda: la sua voce era più vera della sua parola»[380].

Riflettendo sulla natura del Movimento Studentesco, Pasolini aveva già espresso qualche anno prima, in un articolo uscito sulla rubrica *Il Caos*, l'importanza dell'aspetto pratico per l'organizzazione studentesca, necessario a tal punto da essere il vero momento costitutivo della rivoluzione; ricollegandosi all'esempio di san Paolo, grande organizzatore e teorico, Pasolini torna a riflettere sulla relazione che intercorre tra momento ascetico e momento organizzativo, contrapposti ma in simbiosi tra loro in un articolo intitolato *Fare e pensare*.

La schizofrenia e l'Eterno Ritorno

Nell'articolo *Fare e pensare*, infatti, Pasolini scrive di aver letto, sul numero di «Potere Operaio» di Roma, una frase che l'ha lasciato profondamente interdetto e della quale ha subito pensato: «Ecco una frase che avrebbe potuto pronunciare San Paolo»[381]. La frase in questione esprime questo concetto: «Solo chi si dà praticamente a "organizzare" la lotta, subordinando al momento organizzativo tutti gli altri momenti, si trova veramente nel corso rivoluzionario», concetto di fronte al quale Pasolini si sente inadeguato perché si accorge di essere «uno di quegli intellettuali che, come l'enorme maggioranza degli intellettuali, non ha mai "organizzato" niente: ha solo contribuito alla "organizzazione" o con le parole o con modesti contributi finanziari, o, infine, con la sua pura e semplice presenza». Ma nell'esprimere tale concetto Pasolini si rende conto che alla base del Movimento Studentesco vi è un'«ascesi che consiste nel fare» e che su ogni riunione organizzativa di questo movimento politico, che vorrebbe

[379] P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1661.
[380] Ibidem.
[381] P. P. Pasolini, *Il Caos*, cit., pp. 211-12.

essere, appunto solo pratica, incombe in realtà «un'aria rigidamente mistica» perché un'affermazione come quella in questione, «non appartiene più all'ordine delle cose pratiche e organizzative cui essa verbalmente vorrebbe appartenere nell'atto di essere espressa. Essa le trascende, diviene immediatamente un atto di fede. […] Per la prima volta, che io sappia, nella storia il Credere nasce dal Fare: mentre dal tempo della Bibbia, attraverso San Paolo fino ai giorni nostri, il Fare non era che l'altra faccia del Credere. È da supporsi che un Credere (incondito, rimosso, non affrontato, spregiato) presieda a tutta questa operazione: e che non si tratti che di un ritorno ad esso, attraverso la scoperta del Fare (dell'Organizzare)». Riguardo a ciò Pasolini conclude dicendo: «Non lo dico come un fatto negativo, anzi! Nel caso che scoprissi finalmente il nesso tra misticismo e organizzazione diverrei un organizzatore appassionato»[382].

Pasolini stesso, interrogandosi sulla propria situazione di letterato ma anche di uomo sociale, riconosce infatti la propria situazione da «letterato schizoide»[383], ribadita anche da Duflot il quale, riferendosi a Pasolini, osserva come la «struttura schizoide della sua personalità» possa essere connessa alla sua «crescente tendenza alla contemplazione, all'interiorizzazione»[384]. Inoltre, sempre parlando della sua propria dicotomia interiore tra l'essere poeta contro il male delle istituzioni e accettare di vivere dentro quelle stesse istituzioni che critica[385], Pasolini crea un nesso tra sé stesso e Panagulis: dividendo l'esperienza al carcere Boiati in due fasi, che riprende nella prefazione al libro di Panagulis, Pasolini osserva come il *trait d'union* tra i due momenti sia sempre consistito in una logica oppositoria formata da una tesi e un'antitesi compresenti: «libertà da una parte, tirannia dall'altra: che non possono essere superate da sintesi di alcun genere. O coesistono, oppure una uccide l'altra»[386].

---

[382] Ibidem.

[383] Cfr. la poesia *Patmos* di *Trasumanar e organizzar*, nella quale Pasolini si definisce proprio «letterato schizoide» in P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 125.

[384] P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1496. Tra l'altro, anche la situazione stessa dell'intervistato, come osserva Pasolini nella prefazione all'intervista con Duflot, è simile a quella dello schizofrenico, come viene ribadito nell'intervista a p. 1403: «Chi arriva a essere intervistato non è più un uomo normale: egli è un dissociato, oggettivamente e soggettivamente, e propriamente parlando, schizoide».

[385] Pasolini critica le istituzioni di Chiesa e Stato soprattutto negli articoli raccolti in *Scritti Corsari*; alcuni saggi fortemente critici nei confronti dell'apparato amministrativo della chiesa sono *La chiesa, i peni e le vagine*, *Vuoto di carità, vuoto di cultura: un linguaggio senza origini*, entrambi scritti a seguito della lettura da parte di Pasolini delle sentenze della Sacra Rota, totalmente prive di carità, *I problemi della Chiesa*. Un'altra istituzione criticata dall'ultimo Pasolini è anche il Partito Comunista Italiano, definito anch'esso, in alcune poesie di *Trasumanar e organizzar* come una "Chiesa" (cfr. *L'enigma di Pio XII*). In generale, dal momento che per Pasolini le istituzioni non possono che essere «sempre fatalmente di destra» (cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1690) anche le nuove frange che negli anni in cui scrive si stavano formando all'interno della Sinistra, come i movimenti studenteschi, si configurano essere dei nuovi «fascismi di sinistra» (Cfr., in particolare, le poesie *Coccodrillo* e *L'enigma di Pio XII* in P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., pp. 18 e 233).

[386] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2688.

Abbiamo già visto come Pasolini si scaglia contro l'idea della dialettica hegeliana, la quale, presupponendo una sintesi come momento risolutorio, annulla la differenza tra i dati iniziali. Anche nella sua vita e nel suo modo di vedere la realtà Pasolini "adotta" una logica non dialettica ma oppositoria cosicché la descrizione che fa di Panagulis, il quale, «nella prima o nella seconda fase di Boiati, ossia nella totalità del suo mondo storico greco, è rimasto fermo su questo principio oppositorio, su questo sentimento irriducibile di inconciliabilità»[387], riecheggia da vicino le parole che Pasolini usa per descrivere la sua propria condizione umana, ormai priva di una qualsivoglia speranza, in una già citata intervista rilasciata a Sergio Arecco nel 1971: «Io sono contro Hegel. […] Tesi? Antitesi? Sintesi? Mi sembra troppo comodo. La mia dialettica non è più ternaria ma binaria. Ci sono solo opposizioni, inconciliabili»[388].

Infine, c'è un ultimo punto che collega Pasolini a Panagulis e a san Paolo; parlando del credo politico di Panagulis, Pasolini osserva come, non essendoci nel politico greco alcuno spazio per il dubbio o l'ambiguità nella propria certezza politica e ideologica, è giusto che egli non sia comunista. L'essere comunista, infatti, «lo collocherebbe *a fortiori* in uno stato di dubbio e di ambiguità» che rappresenterebbe «l'eterna problematica del borghese marxista e della metodologia dell'azione rivoluzionaria»[389]. Solo dopo il ripristino della democrazia formale in Grecia sarà possibile per Panagulis, secondo l'ottica pasoliniana, avvicinarsi al marxismo.

Partendo dallo stesso assunto per cui essere marxisti implicherebbe per forza una forma di ambiguità[390] nella poesia *Trasumanar e organizzar* dell'omonima raccolta Pasolini millanta una

---

[387] Ibidem.

[388] P. P. Pasolini, *Ancora il linguaggio della realtà*, a cura di S. Arecco, «Filmcritica», 214, 1971, ora in E. Magrelli, *Con Pier Paolo Pasolini*, Bulzoni, Roma, 1977, p. 99.

[389] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2690. L'insita contraddizione del PCI rilevata da Pasolini è stata studiata anche da Giuseppe Pera nell'articolo reperibile online *Per una lettura politica e psicanalitica di Pasolini* nel quale, oltre all'istituzione della Chiesa, anche quella del partito politico appare essere nell'ideologia di Pasolini una forma di schizofrenia: «Ed è significativo, mi pare, che questa stessa critica che egli muove, pur riflettendola, al Pci, sulla sua intrinseca contraddizione, avrebbe potuto muoverla con altrettanta e anche maggiore plausibilità (diciamolo *en passant*), contro le istituzioni del cristianesimo e per le stesse ragioni: lo scarto (se non vogliamo dire il "tradimento") fra il testo "sacro" di partenza e la realtà effettiva e la prassi delle istituzioni cristiane che affermano di fondarsi su di esso, e della chiesa cattolica in primis (cfr. il poemetto *A un Papa*, in *La religione del mio tempo*), i cui membri, nella stragrande maggioranza, altrettanto visibile (a tutti coloro che vogliono vederla, ovviamente) quanto le contraddizioni del comunista-borghese, non sono affatto evangelici, né, ancora oggi, "francescani" nel vero senso storico e religioso del termine. Si tratta, come si vede chiaramente, di un'altra forma di schizofrenia, recitata anch'essa, dopo tutto, anche da Pasolini, quando poteva far credere al grosso pubblico, per esempio, di essere un cattolico con il suo Vangelo secondo Matteo o, nella corrispondenza privata, con i poeti cattolici come Betocchi». Cfr. G. Pera, *Per una lettura politica e psicanalitica di Pasolini* in «Dialoghi Mediterranei» (online), 1° maggio 2023, disponibile su www.istitutoeuroarabo.it [Ultima consultazione: 12/06/2025].

[390] Si ricordi che in una lettera a Silvana Mauri Pasolini parla della sua vita come di una «vita ambigua», cfr. P. P. Pasolini, *Lettere 1940-1954* tomo I, cit., pp. 388: «Posso solo dirti che la vita ambigua – come tu dici bene – che io conducevo a Casarsa, continuerò a condurla qui a Roma. E se pensi all'etimologia di ambiguo vedrai che non può essere che ambiguo uno che viva una doppia esistenza»; inoltre, nella poesia *di Trasumanar e organizzar L'enigma di Pio XII* papa Pacelli, colui che tradì la chiesa originaria deformando le parole di san Paolo e riferendosi solo all'aspetto più farisaico dell'apostolo, viene definito da Pasolini proprio un «papa ambiguo». Ancora, nella poesia *Charta (sporca)* sempre di *Trasumanar e organizzar*, Pasolini, parlando della sua mai definita posizione nei confronti delle istituzioni di cui a volte vuole fare parte mentre a volte vuole escludersene, osserva come «la

sua possibile nuova iscrizione al Partito Comunista Italiano cosa che però, al contrario di Panagulis, in riferimento alla sua particolare storia col partito e al suo essere refrattario a qualsiasi forma di compromesso, comporterebbe un atto di viltà.

La poesia comincia con l'ammissione da parte di Pasolini di vedere per la prima volta una semplice realtà che non aveva mai notato prima «evidentemente acciecato da una politica non semplice»[391] cioè il fatto che il Partito Comunista Italiano era esattamente come gli Operai lo volevano, un'istituzione nella quale doveva prevalere il buon senso, la democrazia, più che la rivoluzione. Nella sala dell'Istituto Luce, dove è ambientata la poesia, si sta infatti svolgendo un piccolo sciopero, portato avanti dagli operai e dalle operaie in maniera sobria e composta. Ad un certo punto, prende la parola un deputato democristiano di provincia il quale raccomanda le buone maniere e osserva come la presente assemblea non sia politica. All'udire queste parole, insorge un gruppo formato da giovani e da intellettuali che istericamente e con tono provocatorio, come se fossero stati «trasfigurati» da «uno spirito disceso dentro quello stanzone» solo su di loro, lasciando vuoti gli altri, in un clima pentecostale, gridano alla rivoluzione e contro la democrazia salvo poi venire calmati dagli operai, che fanno prevalere il buon senso. Pasolini, seduto in silenzio a contemplare tutta la scena osserva come per la prima volta abbia visto «l'operaio avventarsi con le sue grosse mani sull'intellettuale vociante» e si rende conto di quanto egli assomigli, pur per ragioni diverse, «a quegli imbecilli urlanti»[392].

Capito infatti che il PCI è per gli operai e che gli operai lo vogliono così come esso è esattamente, Pasolini decide di volersi iscrivere al Partito Comunista, facendo tacere i suoi scrupoli idealistici di verità e terminando la lotta che da tanto tempo portava avanti, in maniera fraterna, con il PCI e le sue aporie:

> Intendo semplicemente questo: che da ora in avanti
> farò tacere i miei scrupoli di verità, facendo torto a me stesso. Amo o
> non amo le istituzioni? La verità più vera non è questa?
> E allora perché lottare per quell'altra verità,
> che sono costretto ad amare, essendo costretto a vivere al margine delle
> istituzioni come un bandito?
> Compio un ennesimo atto di viltà. Rientro nell'ordine.

---

massima vergogna non consiste / nell'autoesclusione o sete di santità / bensì nel restare ambigui o almeno contraddittori / tra la tentazione di escludersi e la ricerca del successo / – essere presenti male, senza chiarezza» situazione che lo porta ad essere diviso tra la borghesia e la classe operaia, senza poter mai far parte dell'una o dell'altra. Infine, nella poesia *Coccodrillo*, quasi un testamento della vita del poeta, a proposito della sua classe sociale di derivazione, quella borghese, Pasolini osserva come in lui sia sempre presente una forma di ambiguo conformismo: «Il suo conformismo fu, certo, ambiguo: ma non così ambiguo / come il suo masochismo (del resto solo verbale e sociale): / mentre questo secondo (il masochismo) si originò dalle liti / tra i genitori – che gettavano il figlio in uno stato / da cui poteva salvarlo appunto solo il desiderio di essere ucciso – / il primo (il conformismo) fu di origine esclusivamente materna».

[391] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 80.

[392] Ibidem p. 82.

> Se potessi iscrivermi al PCI, lo farei. E agirei di conseguenza, con una lealtà, che può giungere anche a tacitare la coscienza. Non è una novità che un uomo debba essere costretto a scegliere tra due vite di compromesso, e si arrenda. Del resto
> io mi sono sempre opposto al PCI con dedizione, aspettandomi
> una risposta alle mie obiezioni. Così da procedere dialetticamente!
> Questa risposta non è mai venuta: una polemica fraterna è stata scambiata per una polemica blasfema.[393]

In questi versi appare il riferimento al fatto che non sia una novità per l'uomo il dover scendere a compromessi tra il "trasumanar", ovvero la spinta idealistica e l'"organizzar", ovvero la concretezza della realtà, arrivando infine ad arrendersi. Questo concetto contiene un riferimento a san Paolo, che per primo scese a patti con l'istituzione di una Chiesa tradendo in parte l'afflato puramente mistico ed evangelico. E infatti la figura di san Paolo torna esplicitamente qualche verso più avanti: decidendo – idealmente – di tornare a far parte del PCI, Pasolini afferma di tradire un patto di lealtà – quello verso sé stesso idealista – per adattarsi al patto di lealtà con gli operai e con il loro Partito che è così come essi lo vogliono. Ciò comporta un'ovvia dissociazione nell'animo di Pasolini, alla quale decide però, sul finale della poesia, di adeguarsi:

> Eh, è naturale che avrei dovuto poi adattarmi a questa dissociazione.
> Ogni calcolo la implica; ogni patto, ogni degradazione:
> sarò diviso: tacitato e ufficiale, nell'agire, critico e solo nello scrivere poesie. Non è questa separazione
> che si è sempre voluta – forse giustamente?
> Non a caso ho sulla schiena la mano sacra e untuosa di San Paolo che mi spinge a questo passo.
> La contemporaneità temporale del trasumanar non è l'organizzar?[394]

Avviene dunque infine un avvicinamento tra l'io di Pasolini e san Paolo proprio a livello della dissociazione schizoide che comporta la non risoluzione dei due opposti, la compresenza di "trasumanare" e "organizzare", il compromesso con la realtà, ed è proprio «la mano sacra e untuosa» del santo che, posandosi sulla spalla del poeta, suggella questo patto di rottura interiore con l'io del poeta.

Una situazione simile a quella descritta nella poesia è narrata nella scena 71 del *San Paolo*, ambientata nella casa di Giacomo, nella quale si trovano riuniti tutti gli anziani per discutere del futuro della religione cattolica; durante questa riunione, san Paolo prende la parola e mostra chiaramente quale sarà il destino del movimento che si sta formando: quello di diventare un'istituzione, anche se dapprincipio il cristianesimo aveva lottato contro ogni istituzione, con

[393] Ibidem p. 83.
[394] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie*, tomo II, cit., pp. 85-86.

tutti i compromessi che ciò comporta, anche quello di scendere a patti con sé stessi in nome di un comune bene superiore:

> 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 Chiesa.[395]

Tali parole confermano la riuscita del disegno diabolico, perpetrato dall'evangelista Luca, di far sì che la Chiesa si configuri come movimento organizzato, dovendo in questo modo in una qualche misura degradare la purezza del messaggio evangelico, in quanto, come osserva lo stesso Luca, messo diabolico: «Con ogni istituzione nascono le azioni diplomatiche e le parole eufemistiche. Con ogni istituzione nasce un patto con la propria coscienza. Con ogni istituzione nasce la paura del compagno. L'istituzione della Chiesa è stata solamente una necessità»[396]. La sceneggiatura prosegue con scene di diavoli, come a suggello del male entrato all'interno della Chiesa.

Nel finale della poesia *Trasumanar e organizzar*, infine, Pasolini si rivolge al funzionario del PCI destinatario della poesia intesa come «lettera non formale» osservando come tutto il mondo arrivi a configurarsi come "schizoide", in quanto scisso tra il «mondo dell'azione» e l'«altra faccia del cielo»[397], che potrebbe richiamare, dato la vicinanza con la citazione paolina, il Terzo Cielo al quale fu assiso l'apostolo.

A questo punto, dunque, Pasolini arriva a concepire la schizofrenia non più solo come malattia del singolo, ma, come spiega Maggi, come la malattia dell'umanità intera[398] fino agli estremi della "Visione del Merda" di *Petrolio* dove il termine nevrosi (in simbiosi con quello di schizofrenia) viene menzionato diverse volte come la condizione generale della nuova società

[395] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema*, tomo II, cit., p. 1974.
[396] Ibidem p. 1919.
[397] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 86.
[398] A. Maggi, *The Resurrection of the Body*, cit., p. 167: «Per Pasolini, la schizofrenia non è solo una malattia privata: egli la identifica come la malattia di tutta la modernità».

neocapitalistica: «una malattia che ha il nome generico di Nevrosi. Essa va dai casi più comuni e leggeri a casi, che fanno quasi paura, di pazzia»[399].

In Pasolini la schizofrenia si avvicina alla condizione della logica oppositoria e non dialettica sulla quale lo scrittore basa la propria concezione poetica; la "coesistenza degli opposti" che caratterizza, infatti, le personalità alle quali Pasolini assegna la condizione di "personalità schizoide". Come visto, la logica della tesi e della antitesi coesistenti rientra all'interno della concezione ciclica del tempo, nella quale gli estremi coesistono senza generare una progressione lineare di superamento nella sintesi.

Lo schizofrenico è quindi per Pasolini colui il quale si situa fuori dalla storia lineare, dissociandosi anche dal fluire del tempo verso un fine.

Armando Maggi mette in relazione tale concezione pasoliniana con quella espressa da De Martino nell'opera *La fine del mondo* che, se anche fu pubblicata pochi anni dopo la morte di Pasolini, presenta alcune idee che De Martino aveva già espresso in altre opere e nelle quali Pasolini poteva dunque già essere incappato.

Maggi parte dall'analisi di un passo di De Martino nel quale viene analizzata la condizione degli uomini primitivi che utilizzavano la magia come un'azione radicata nel mondo dello stare insieme e che, creando una serie di regole comportamentali, proteggeva dalle eventuali forze di rottura con le tradizioni identitarie. Tale condizione non si realizza invece nello schizofrenico per il quale, al di là dell'universo di valori comuni e identitari, si apre un nuovo mondo che, emergendo da una condizione esistenziale mutata, non si evolve come una continuazione storica del passato Questa unione di schizofrenia e fuoriuscita dalla storia del passato comune ritorna anche in Pasolini, per il quale, dunque, come osserva anche Maggi, che «la schizofrenia viene a simboleggiare la condizione dell'essere umano che è tagliato fuori dal passato, mentre il primitivo percepisce il passato come il fondamento del presente. Per il primitivo, il passato protegge il soggetto dai pericoli della realtà. Il mondo dello schizofrenico, al contrario, è un abisso che si apre come per inghiottire il soggetto nel suo nulla»[400]. La perdita del legame con il passato come tempo che conferisce significato al presente (tipica dell'ottica circolare) che avviene nello schizofrenico ma anche, come nota Maggi, nell'uomo moderno, secondo la poetica di Pasolini, comporta anche una perdita della corporeità che diviene perciò instabile, mutevole effetto che è ravvisabile proprio nel protagonista di *Petrolio*, Carlo, a metà tra le due identità sessuali del maschio e della femmina.

---

[399] P. P. Pasolini, *Tutti i romanzi* tomo II, cit., p. 1580. Per l'analisi della natura allegorica della schizofrenia e della nevrosi in Pasolini cfr. M. Moretti, *"La cultura di ogni grande scrittore è medievale": il sistema allegorico dantesco in Petrolio di Pier Paolo Pasolini* in «Moderna Språk» 117 (2), 2023, pp. 117-133.
[400] A. Maggi, *The Resurrection of the Body*, cit., p. 167.

Inoltre, l'avvicinamento che De Martino instaura tra i soggetti schizofrenici e i primitivi o i bambini («Il mondo dello schizofrenico ha la sua propria coerenza, ma è una coerenza che si allontana dal mondo dei sani. Accade loro di esperire come i primitivi, o come i bambini»)[401] viene ripreso anche da Brown in *Corpo d'amore*. Brown, infatti, pone il concetto di schizofrenia in correlazione con quello di «associazione mistica» o «partecipazione mistica» che, come visto, sta a indicare la particolare forma di esperienza temporale tipica dei popoli antichi per cui passato e presente sono compresenti e non separati da una successione cronologica e che ritorna anche negli scritti di Levy-Bruhl e di De Martino.

In aggiunta, Brown mette in relazione la «partecipazione mistica» dei popoli primitivi con il modo di sentire dello schizofrenico che, distaccandosi dalla realtà e scindendo il soggetto dall'oggetto, percepisce non per successione logica e temporale ma per immagini, in una sorta di telepatia, che l'uomo moderno ha invece rinnegato, che trascende i sensi:

> I primitivi "percepiscono con spirito diverso dal nostro" e nell'atto della percezione essi non sono distaccati come noi. Partecipazione primitiva, *participation mystique*, significa identificazione dell'essere e del non-essere nel momento dell'esperienza. "La mentalità primitiva" implica la partecipazione; un legame extrasensoriale tra che il percipiente e il percepito; una telepatia che abbiamo ripudiato»[402]. Ne deriva, come osserva Brown, che la percezione dello schizofrenico entri nel mondo del simbolico, oltre la logica della realtà: «gli schizofrenici vanno oltre il principio della realtà ed entrano in un mondo di connessioni simboliche: "tutte le cose perdevano i loro confini stabiliti, diventavano iridescenti con significati multicolori". Gli schizofrenici vanno oltre il linguaggio ordinario (il linguaggio del principio della realtà) per giungere a un linguaggio più vero, più simbolico.[403]

L'uso di un linguaggio simbolico si ricollega a sua volta all'universo mitico e rituale dei primitivi e al loro modo di vedere il tempo, ovvero quello dell'Eterno Ritorno; De Martino osserva infatti come l'Eterno Ritorno è insito nella natura come tendenza di ripetizione dell'uguale per avere un risparmio di forze e di energie; esso viene infatti utilizzato dalla natura perché essa sarebbe «pigra» e troverebbe dunque nella ripetizione un meccanismo utile al succedersi dei suoi cicli; al contrario, nell'uomo tale coazione a ripetere si presenta come una malattia psichica, una dissociazione dell'individuo dalla realtà. Partendo da questo presupposto, De Martino diversifica il concetto di «eterno ritorno naturale» da quello di «eterno ritorno come *imitatio naturae*» intendendo, con quest'ultimo, una nuova concettualizzazione dell'Eterno Ritorno in chiave simbolica e culturale, cioè come modo di sentire la storia "sicuro" e fondato su archetipi ma che, al contempo, apre la strada a un divenire storico:

---

[401] E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi*, cit., p. 39.
[402] N. O. Brown, *Corpo d'amore*, cit., p. 144.
[403] Ibidem p. 187.

> La natura tende all'eterno ritorno perché è pigra, perché il tornare dell'identico è il modo più economico di divenire, perché è incolta: essa è dominata dalla ripetizione, da una massiccia necessità del ripetersi. […] La cultura esperisce appunto l'eterno ritorno naturale come pigrizia: la coazione a ripetere che nella natura sta senza dramma (la regolarità del cielo stellato), nell'uomo sta come malattia psichica, come disarticolazione e crollo della presenza e del mondo, come istinto di morte (la legge morale non invidierà mai al cielo stellato la sua regolarità, perché questa regolarità equivarrebbe alla sua morte). L'*ethos* primordiale della presenza, in quanto volontà di cultura e di storia, introduce nella natura una istanza che avverte l'eterno ritorno come tentazione. Proprio per lottare contro questa tentazione l'*ethos* primordiale della presenza ha riplasmato l'eterno ritorno della natura nel simbolismo mitico-rituale in quanto eterno ritorno rituale dello stesso mito delle origini: l'eterno ritorno mitico rituale è una *imitatio naturae* per entro la stessa cultura al fine di dischiudere la storia in un regime protetto, fondato sul «come se» della destorificazione. Per una dialettica caratteristica la cultura veniva fondata esemplarmente nell'epoca mitica, di guisa che la ripetizione rituale poteva sempre di nuovo riassorbire nell'*exemplum* la proliferazione storica del divenire. La staticità della condizione umana poteva così essere mascherata nella ripetizione dell'identico, ma intanto proprio attraverso questo occultamento della destorificazione, e proprio in virtù di così gigantesca ipocrisia istituzionale e di così sistematica pia frode, l'infante-uomo imparò a muovere i suoi passi nel mondo. […] L'eterno ritorno come *imitatio naturae* non è tuttavia l'eterno ritorno della natura: infatti dalla *imitatio* risultava una dinamica culturale che liberava l'esserci-nel-mondo nel suo carattere di progressivo riconoscimento della storicità della condizione umana.[404]

Infine, De Martino congiunge direttamente la schizofrenia con la concezione della fine del mondo e dell'apocalisse che, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, è una concezione propria sia dell'interpretazione lineare del tempo che di quella circolare: «La immagine di un certo ordine mondano che corre necessariamente verso la fine costituisce un tema culturale esplicito sia nel quadro delle periodiche distruzioni e rigenerazioni del mondo che si legano alla teoria dell'eterno ritorno, sia nel quadro di un corso irreversibile della storia umana che, a partire da una origine, muove verso il suo esito finale»[405]. A sua volta, l'idea della fine del mondo, che presuppone un'interrogazione sul senso del tempo e sul suo fluire, appartiene anche

[404] E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi*, cit., pp. 223-24.
[405] Ibidem p. 220.

allo schizofrenico e allo psicotico nel senso che sono proprio i soggetti schizofrenici a produrre «immagini e fantasie apocalittiche»[406].

Il tema dell'apocalisse appartiene anche alla religione cattolica (a cui De Martino dedica un intero capitolo) e, a tal proposito, torna la figura di san Paolo che prefigura la fine dei tempi sia nelle sue *Lettere* (De Martino cita a proposito proprio la *Prima lettere ai Corinti*) sia nella tradizione apocrifa della *Visio Pauli*, testo spurio del Nuovo Testamento che ebbe vasta diffusione e nel quale si narra il viaggio oltremondano di Paolo partendo dal racconto del *raptus* mistico al Terzo Cielo che egli stesso confessò di aver avuto nella *Seconda Lettera ai Corinzi*.

Nella sceneggiatura del *San Paolo*, in una delle ultime scene, la numero 108, un Paolo ormai vecchio e stanco sta scrivendo una lettera al suo discepolo Timoteo, dandogli gli ultimi precetti pastorali. Immaginando di far risuonare la voce del santo fuori campo mentre nella scena si susseguono le immagini di Timoteo che, in pompa magna, ormai vescovo, conduce una sontuosa processione, in stridente opposizione con gli insegnamenti del maestro, Pasolini fa pronunciare al santo delle parole, tratte dalla *Seconda Lettere a Timoteo* – sulla fine dei tempi profetizzando, quasi a chiusura di tutta la sceneggiatura, l'arrivo di tempi bui e "difficili"[407]. Ugualmente, anche nella scena 42, come osserva Maggi, Paolo affronta direttamente il tema dell'Apocalisse, parlando della seconda venuta di Cristo, la parusia. Maggi insiste molto sul tema della fine dei tempi, osservando come il Paolo di Pasolini sia, alla fine dei conti, soprattutto un Paolo "apocalittico"; in particolare, Maggi ritiene che «secondo il Paolo di Pasolini, l'apocalisse è annunciata principalmente dall'immoralità sessuale»[408] in quanto per Pasolini «l'omosessuale significa sia l'inizio del tempo (l'esilio dalla madrepatria) sia la fine dei tempi (l'apocalisse nella società contemporanea)»[409]; la connotazione "apocalittica" di san Paolo trova infine per Maggi un compimento nella scena della morte del santo, che Pasolini

---

[406] Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi*, cit., p. 379: «L'esperienza del mondo proprio della escatologia mostra evidenti relazioni con l'esperire schizofrenico, soprattutto con l'esperienza di fine del mondo degli schizofrenici. Si deve certo far i conti almeno con la possibilità che immagini e fantasie apocalittiche si producano elettivamente sul terreno della psicosi schizofrenica: il che non significa che tutti i corrispondenti modelli debbano essere ricondotti a fantasmi schizofrenici: una volta dati possono essere adottati o elaborati o svolti o semplicemente gustati da personalità normali anche in senso clinico. È tuttavia da ritenere che culturalmente una certa miscela (Legierung) di tratti "morbosi" e "normali" può intervenire nella misura più varia. Jaspers ritiene che Ezechiele sia, fra i grandi profeti ebraici, schizofrenico, in quanto ritiene di poter leggere tale diagnosi nel contenuto della profezia».

[407] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2016-17: «Sappi poi questo: negli ultimi giorni sopravverranno tempi difficili. Gli uomini infatti saranno egoisti, amanti del denaro, vanagloriosi, arroganti, bestemmiatori, disobbedienti ai genitori, ingrati, empi, senza amore, irriconciliabili, calunniatori, incontinenti, spietati, non amanti del bene, traditori, protervi, accecati dai fumi dell'orgoglio, amanti del piacere più che di Dio: gente che ha l'apparenza della religione, ma ne ha rinnegato la verità».

[408] A. Maggi, *The Resurrection of the body*, cit., p. 79.

[409] E, in tal senso, come sottolinea anche Stefano Casi nel saggio *Pasolini: la coerenza di una cultura* in S. Casi, *Desiderio di Pasolini: omosessualità, arte e impegno intellettuale*, Sonda, Torino, 1990, l'omosessualità di Pasolini, da intendersi in senso freudiano come "ipertrofico amore per la madre", si rispecchia nella figura dell'apostolo Paolo che acquisisce una particolare rilevanza all'interno del *corpus* pasoliniano in quanto, come avviene in san Paolo, anche in Pasolini l'artista e l'omosessuale sarebbero due facce della stessa medaglia.

decide di ambientare a Manhattan, «ai limiti del Village, nel West Side, un luogo apocalittico e poverissimo»[410], quasi a suggello della «redenzione apocalittica di Paolo» che si manifesta «attraverso ciò che il mondo vede come "spregevole", povero, debole»[411] ovvero attraverso tutta quell'umanità reietta alla quale Paolo nei suoi viaggi missionari si è sempre rivolto e alla quale ha sempre cercato di dare un messaggio di speranza.

Nel Paolo schizofrenico di Pasolini, dunque, la tensione tra "organizzar" e "trasumanar", mai davvero risolta se non in un compromesso accettato per metà, si unisce alla tensione della Storia, né accettata né rigettata da Paolo: nel tema originario di tutta la sceneggiatura, quello del contrasto tra il «mondo del divino» e il «mondo della storia»[412] san Paolo si situa a metà, non santo ma nemmeno uomo operante nel suo tempo.

E proprio il desiderio di "fuga dal tempo" funge, nell'analisi di Mathias Balbi, da tema portante di tutto il san Paolo:

> L'ultima delle tre istanze individuate, ovvero il rifiuto e fuga dal tempo, rischia di diventare anche quella più interessante e problematica per le suggestioni che porta con sé e introduce alla parte forse più peculiare del discorso sul progetto del *San Paolo*, da approfondire con ulteriori riferimenti. Infatti l'attualizzazione in cui mette radici la struttura poetica del progetto, oltre ad essere la trasposizione dell'avventura paolina al tempo presente, diventa «soprattutto l'emergere nell'attualità contemporanea dell'inattualità metastorica del santo» che si declina tanto nel già ribadito «rifiuto del tempo», quanto nel «rapporto dialettico (binario) tra malattia e spirito».[413]

Mettendo in luce come nel San Paolo vi sia un'«identificazione autobiografica tra Pasolini e la vicenda mistica di Paolo»[414], Balbi conclude con l'osservare come, in definitiva, il rifiuto della temporalità di san Paolo non sia altro che un «sensibile dato autobiografico pasoliniano», ovvero, «la "fuga dal tempo" verso la morte»[415].

Tale osservazione viene fatta anche Roberto Escobar in un saggio del 1978, nel quale il martirio del santo è visto come l'unica cosa che può davvero unificare la logica oppositoria

[410] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 1987.
[411] A. Maggi, *The Resurrection of the body*, cit., p. 91.
[412] P. P. Pasolini *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2025.
[413] M. Balbi, *Fariseo quanto alla società. Pasolini e il sogno del San Paolo (1966-1975)*, cit., p. 80.
[414] Ibidem.
[415] Ibidem p. 82. Balbi osserva infatti come la descrizione del martirio di san Paolo acquisisca echi funebri e premonitori, «tanto che la critica, soprattutto quella successiva alla morte di Pasolini, ha raccolto questa traccia come un indizio di identificazione totale, quasi ontologica con la vita del santo, più grande e fondamentale di quella essenzialmente biografica che si poteva scoprire nell'*Edipo re*».

insita nella vita di Paolo, secondo una logica sintetica della morte che Pasolini aveva già espresso in alcuni suoi scritti sul cinema[416]:

> La morte è la vera movenza risolutiva dell'esperienza esistenziale di Paolo e, contemporaneamente, del film e della sua dialettica binaria. L'inattualità e la storia si intrecciano, si intersecano, ma non giungono, nel film a una «sintesi» che non sia quella, inaccettabile, del dominio (chiesa e stato). […] Non stupisce, allora, che il momento della morte – unico vero momento di fuga dal tempo – sia per Paolo quello di maggiore libertà, anzi probabilmente il solo che conosca una libertà non più solo desiderata, intravista, intuita, ma invece ormai attuata. Se è vero che Paolo è ucciso dal potere – al quale, in quanto «santo» e non più «prete», si contrappone – la morte è, in un senso più profondo una dimensione autonomamente scelta. «… È giunto il tempo che io debba sciogliere le vele», scrive poco prima d'essere ucciso. E poi, ormai «immobile nel suo sangue», di Paolo e della dialettica inattualità-storia in lui operante, non resta che «una piccola pozza rosea», mentre intorno «c'è una profonda pace quotidiana, perduta nella luce e nel tempo».[417]

[416] Cfr., ad esempio, le parole che Pasolini pronuncia in un'intervista rilasciata a «Filmcritica» nel settembre del 1962: «Io son d'accordo: c'è dentro di me l'idea tragica che contraddice sempre tutto, l'idea della morte. L'unica cosa che dà una vera grandezza all'uomo è il fatto che muoia. […] Cioè, l'unica grandezza dell'uomo è la sua tragedia» in P. P. Pasolini, *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2833. O, ancora, la definizione di libertà che dà Pasolini in un saggio del 1970 raccolto in *Empirismo eretico*: «"Libertà". Dopo averci ben pensato ho capito che questa parola misteriosa non significa altro, infine, nel fondo di ogni fondo, che... "libertà di scegliere la morte"» in P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo I, cit., p. 1600.

[417] Roberto Escobar, *Pier Paolo Pasolini: progetto per un film su San Paolo*, «Cinema Sessanta», XIX, 121, 1978, p. 25.

Capitolo 2: La carità come cifra paolina in Pasolini

La carità in Pasolini dal Friuli all'India passando per Roma

Un altro aspetto che caratterizza l'opera pasoliniana dai suoi esordi fino agli ultimi scritti e che trova il suo punto fondante nella riflessione su san Paolo è il tema della carità.

Pasolini, infatti, si interroga sulla carità sin dalle prime opere giovanili, nelle quali la carità intesa come virtù evangelica appare come base della pedagogia pasoliniana; in seguito, l'aspetto sociale della carità è ciò che muove Pasolini a ricercare un punto di contatto tra la carità e il marxismo, declinando il tema della carità in senso antropologico e politico attraverso, soprattutto, la mediazione di Franco Fortini.

Il soggetto di riferimento della carità, dunque, dai contadini del Friuli passa ad essere, dopo il trasferimento di Pasolini a Roma, quello del mondo del sottoproletariato romano sino a giungere successivamente ai popoli del Terzo Mondo, in particolare in riferimento alle riflessioni che Pasolini compie durante un viaggio in India insieme ad Alberto Moravia e Elsa Morante nel Capodanno del 1961.

Da questo momento in poi comincia dunque a prendere forma in Pasolini una più ampia riflessione sulla carità come momento collegato ad un aspetto pratico del vivere che completa, anche se in maniera contrastiva, l'aspetto puramente contemplativo dell'essere umano. Tale riflessione è guidata dalle nozioni che Pasolini apprende nei testi di alcuni autori cattolici francesi letti negli anni dell'"esilio forzato" nel Friuli a causa della guerra, tra i quali figurano Jacques Maritain e Paul Claudel, nelle cui opere vengono presi in considerazione alcuni santi emblematici della contrapposizione esistente tra vita attiva, in cui si inseriscono le attività caritative, e vita contemplativa e della risoluzione di tale aporia nel ricorso alla carità.

L'interesse per la carità attiva nella vita dei santi è ulteriormente accresciuto da Pasolini nel momento di "spinta creativa" derivato da un soggiorno ad Assisi presso la Pro Civitate Christiana, durante il quale, oltre alla riscoperta del *Vangelo*, da cui deriva il film *Il Vangelo secondo Matteo*, Pasolini si avvicina alla figura di san Francesco riscoprendolo come promulgatore di un riformismo caritatevole.

In una progressiva commistione tra carità di derivazione sia francescana sia paolina, Pasolini crea infatti a partire dal 1962 *Bestemmia*, un'opera che funge da prodromo al *San Paolo*, insieme a *La messa d'oro* di Pascoli, testo nel quale la carità paolina acquisisce definitivamente il suo ruolo di predominanza su tutte le altre virtù.

Il momento dunque davvero cruciale nel quale la carità si salda una volta per tutte alla figura di san Paolo avviene nel 1968, quando Pasolini scrive in pochi giorni un *Abbozzo di sceneggiatura per un film su san Paolo sotto forma di appunti per un direttore di produzione*. A partire da quell'anno, infatti, la carità di discendenza paolina si inserisce all'interno della polemica di Pasolini contro la Chiesa cattolica e trova espressione in una serie di articoli nei quali, fino al 1974, Pasolini analizza il passato e il futuro dell'istituzione religiosa alla luce proprio della carità.

Questi articoli sono strettamente legati al *San Paolo*, tanto che Pasolini pensò di inserirli a stralci proprio all'interno della sceneggiatura; similmente, sempre coeve a questi articoli, sono alcune poesie di *Trasumanar e organizzar* nelle quali ritornano temi e personaggi incentrati sulla carità in particolare in riferimento al ruolo salvifico che la carità può avere nella riconciliazione non solo della scissione all'interno della Chiesa, ma anche della scissione presente in san Paolo, tragicamente diviso tra santità e dannazione.

La pedagogia della carità in Pasolini: *Romàns* e *Pedagogia* di Zanzotto

Pasolini comincia dunque a riflettere sulla carità già a partire dagli anni giovanili durante i quali il Friuli materno viene attentamente analizzato e "ritrovato" dal poeta.

Proprio il Friuli, infatti, che Pasolini stesso denota come il suo «secondo ambiente formativo»[418], e che viene riscoperto dal poeta nel lungo soggiorno forzato avvenuto durante gli anni della guerra in quanto sfollato a causa dei bombardamenti su Bologna, è il luogo dove cominciano le considerazioni pasoliniane sul sacro e sulla natura, avendo Pasolini eretto il Friuli artificiosamente «a una sorta di luogo ideale per la poesia e per le fantasticherie estetizzanti e mistiche»[419]. E proprio sul tema del sacro si innesta quello della carità dal momento che la carità viene intesa da Pasolini, come osserva Conti Calabrese, come «forma di riconoscenza e riconoscimento di quella donazione originaria che è il sacro»[420] che si concretizza negli atti di generosità compiuti dalle persone.

In particolare, Conti Calabrese riconduce i prodromi della carità in Pasolini proprio a partire dal Friuli contadino, luogo nel quale Pasolini «poté osservare la carità quale precipuo comportamento di quei contadini che, durante la guerra, non lesinavano doni (generalmente pane e formaggio) ai prigionieri deportati in Germania, sottraendo a se stessi alimenti

[418] P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla* società, cit., p. 1291.
[419] Ibidem.
[420] G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 35.

indispensabili al loro sostentamento»[421]. Sempre secondo Conti Calabrese, il giovane Pasolini rimase profondamente impressionato da tali gesti, tanto da ricordarli di frequente nel corso della sua esistenza e tanto da considerarli perfettamente integrati nel "mistero del carattere contadino" che tanto lo affascinava per la sua connessione con la sacralità delle culture arcaiche.

Come osserva Conti Calabrese, infatti, gli atti di carità si collegano direttamente, per Pasolini, ai riti sacri che connettevano nelle religioni antiche l'uomo alla natura: «I comportamenti dei contadini friulani con la loro opera di carità erano autentici atti del consacrare, secondo una religiosità di derivazione "pagana" in cui nell'offrire libagioni agli dèi viene riconosciuta la sacralità del cosmo quale offerta della donazione sacra che nel donare si rivela come riserva sacrale»[422].

La connessione con il sacro viene mantenuta anche nel momento in cui la carità si avvicina all'*eros* nella sessualità; come infatti è stato osservato da Walter Siti[423], in Pasolini la sessualità è di per sé dicotomica, è una tensione tra i due poli opposti dell'*eros*, cioè dell'amore sessuale vero e proprio e dell'*agape*, ovvero quella forma di carità intesa come amore che si sublima nell'amicizia e che sfocia in una dimensione sociale di pedagogia pubblica.

A partire proprio dalle prime opere, infatti, l'omosessualità – con il carattere di sacralità e di rispetto della vita che essa implica, come afferma Pasolini nella nota intervista con Duflot[424] – si lega con la carità intesa come amore caritatevole verso il prossimo e diviene la base della ricerca pedagogica sulla quale Pasolini si interroga a partire dall'esperienza della scuola di Versuta che lo occupa come insegnante per i figli dei contadini friulani dal 1943.

Di tale esperienza rimane traccia in alcune opere giovanili, quali il racconto *Romàns* e il dramma *Il Cappellano* nelle quali si intrecciano consapevolmente per la prima volta i temi della carità, dell'eros, della pedagogia e dei precetti derivati dalle *Lettere* di san Paolo (e non a caso, infatti, tali opere sono già state citate come prime occorrenze della figura di San Paolo).

Come già osservato, *Romàns* è la prima opera nella quale compare un personaggio, quello del protagonista don Paolo, che si interroga sui precetti paolini in particolare in riferimento al contrasto tra le pulsioni della carne contrapposte a quelle dello spirito presenti all'interno delle lettere del santo, prefigurando l'opposizione tra *eros* (don Paolo è infatti omosessuale) e *agape*, ovvero amore nei confronti di tutta la comunità sociale e che prefigura alcuni aspetti del san

[421] Ibidem p. 34.
[422] Ibidem p. 35.
[423] Cfr. il saggio del 1982 di Walter Siti, *La seconda vittoria di Pasolini* ora raccolto in W. Siti, *Quindi riprese*, cit., pp.202-218.
[424] Cfr. P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1544: «Forse l'omosessuale ha il senso dell'origine sacra della vita più di chi si vuole strettamente eterosessuale. Il rispetto della santità della madre predispone a una particolare identificazione con essa. […] Direi che l'omosessuale tende a preservare la vita, non accelerando il ciclo procreazione-distruzione, ma sostituendo alla perennità della specie la coerenza di una cultura, la continuità di una conoscenza».

Paolo protagonista della sceneggiatura del 1968. In don Paolo, prete omosessuale e insegnante che si interroga sui metodi pedagogici Pasolini traspone tutte le riflessioni fatte come insegnante negli anni friulani, come osserva Bazzocchi:

> In don Paolo, che cita spesso san Paolo, sono sintetizzati gli ideali scolastici del giovane Pasolini, così come il giovane comunista e insegnante Renato si fa portavoce delle esperienze politiche in cui il marxismo convive con gli ideali di carità cristiana. *Romàns* è il racconto di una pedagogia dove l'*eros* si unisce all'*agape*, dove il bisogno di superare il proprio tormento individuale diventa comunione con l'altro, anzi invenzione di una comunità nuova (quella comunità impossibile che si realizza nei pochi momenti felici della "festa", secondo quanto annota sempre il diario del cappellano-maestro: «Oggi la lezione è stata perfetta, che armonia delicata e fervida ci teneva uniti! Il tempo era un fatto assoluto, propizio: il dare e il ricevere scadevano come in un ritmo di festa»).[425]

Una delle prime caratterizzazioni della carità è dunque, per Pasolini, proprio la connessione con la pedagogia dal momento che il maestro deve sempre avere come punto di partenza e come fine la carità nei confronti del prossimo e tale spinta caritatevole è anche ciò che permette di sublimare l'*eros*, la pulsione omosessuale, verso una dimensione pedagogica pubblica.

Anche Andrea Zanzotto, in un famoso saggio dedicato a Pasolini intitolato proprio *Pedagogia*, interrogandosi sulle caratteristiche dell'esperienza pedagogica di Pasolini pone la carità, l'*agape*, come motore di senso alla base della riflessione sui sistemi educativi.

Al di là infatti del carattere "non dogmatico" della pedagogia di Pasolini, sempre in polemica con le obbligazioni derivate dal potere, quel che colpisce Zanzotto è «quell'atmosfera di amore – *agape*, *filìa*, *eros*»[426] che crea l'insegnante Pasolini all'interno della sua classe alla quale insegna secondo i metodi dell'attivismo pedagogico.

Il fine di Pasolini è dunque sociale, rivolto al benessere della comunità, tanto che Zanzotto osserva: «Pasolini come "ottimo pedagogista", in quanto rivolto ad accrescere l'area della libertà comune, aveva sentito fin dall'inizio di dover mutare i canoni culturali e sociali per essere in (relativa) pace con se stesso, e per potersi perdonare il suo amore-violenza pedagogico. E mutarli non verso un quadro di tipo greco-socratico, ormai connesso a una tradizione più di irrigidimento repressivo che di libertà totale, ma verso una fertile anomia (pre-nomia) da infante "polimorfo"»[427].

Ma gli anni del Friuli sono quelli nei quali il concetto della carità viene messo in relazione non solo con la pedagogia, ma anche con la politica e, in particolare, col marxismo.

---

[425] M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 148-49.
[426] A. Zanzotto, *Pedagogia* in ID., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, cit. p. 146.
[427] Ibidem.

La carità popolare nella "scoperta" del marxismo

Come osservato, già in *Romàns* si può notare come, nel personaggio di Renato, giovane insegnante brillante e attivista comunista, vengano riportate le idee di Pasolini riguardo una possibile esperienza politica in cui il marxismo convive con gli ideali cristiani, in particolare quello della carità.

Proprio il Friuli dell'immediato dopoguerra fu infatti il luogo dove Pasolini divenne marxista, come afferma lui stesso nell'intervista con Halliday: «Il Friuli è stato dunque il mio secondo ambiente formativo. […] Fu comunque importante per me, e in particolare fu lì che diventai marxista, in modo alquanto insolito»[428]. Assistendo infatti alle lotte dei braccianti contro i grandi proprietari terreni del Friuli Pasolini, che fino ad allora aveva professato un antifascismo «puramente estetico e culturale, non politico»[429], si trovò improvvisamente dinnanzi alla lotta di classe e decise di schierarsi senza esitazione dal lato dei braccianti comunisti: «I braccianti portavano sciarpe rosse al collo, e da quel momento abbracciai il comunismo, così, emotivamente. Poi lessi Marx e alcuni dei pensatori marxisti»[430]; ugualmente, Pasolini così spiega l'inizio della sua militanza politica a Duflot: «l'idea di comunismo è venuta naturalmente associandosi, fondendosi a quella delle lotte contadine, alle realtà della terra»[431].

Il mondo contadino dunque, detentore per Pasolini, come visto, del sacro che si esplicita nelle forme di vita pratica che si rifanno ad antichi riti basati sul ciclo delle stagioni e sul rinnovarsi della natura, è alla base non solo della riflessione sulla forma dell'eterno ritorno del tempo e della storia ma anche di una possibile forma di organizzazione umana che si basa sia sui valori del comunismo sia sui valori della carità cristiana.

Da questa unione tra il mondo contadino e il comunismo prende avvio poi una più vasta riflessione, che Pasolini amplierà nelle opere della maturità, su una possibile unione tra i valori tradizionali e religiosi, appartenenti al mondo rurale in contrasto con il mondo borghese, e il comunismo, cercando un punto d'incontro per questa nuova forma sociale proprio nella carità e nell'esempio di san Paolo, come osserva a riguardo Conti Calabrese:

> Il problema non è tanto rifondare una confessione religiosa secondo nuovi canoni, ma impostare una serie di comportamenti "religiosi" che nell'epoca moderna siano la cosciente eredità di quei riti (generalmente di derivazione agraria) compiuti al fine di mantenere un rapporto permanente con il sacro. Nella stessa cristianità Pasolini ritrova il

[428] P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1291.
[429] Ibidem.
[430] Ibidem p. 1292.
[431] P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1416.

> momento forse più importante per tale scopo e cioè la carità, colta quale atteggiamento spirituale di cui parla il *Vangelo* e recuperata da Paolo di Tarso come l'insegnamento fondamentale per la comunità cristiana su cui poi si è fondata e stabilizzata la Chiesa cattolica. Pasolini sembra pensare a una ecclesia che attraverso la carità non solo sia in grado di riscoprire un originario spirito di amore fraterno, intorno al quale farsi comunità e convivere, ma anche di ritrovare il senso di quella sacralità del sacro che la condurrebbe a inaugurare pratiche di vita capaci di sottrarla, e forse anche di renderla antagonista, al nuovo potere dei consumi.[432]

Fortini e la «caritas sociale» del cristiano

Negli stessi anni un altro intellettuale, con cui Pasolini ebbe modo di confrontarsi a più riprese, si interroga sul medesimo rapporto tra carità evangelica e comunismo: Franco Fortini. È proprio a partire da Fortini, infatti, che Pasolini indaga più approfonditamente i rapporti tra Chiesa, marxismo e capitalismo. In maniera concomitante ma parallela sia Pasolini sia Fortini, in una conflittuale amicizia che si snoda lungo il corso di trent'anni (definita da Fortini «reciproco intoppo, contraddizione, ostacolo»[433]), si sono difatti interrogati sul rapporto tra l'intellettuale e la militanza politica in particolare avendo come interlocutore di riferimento il Partito Comunista italiano.

Entrambi gli intellettuali condividono infatti una travagliata storia nei confronti del Partito Comunista: Fortini pur iscrivendosi nel 1944 al Partito Socialista si sente nel profondo comunista, come scrive in alcuni versi del 1958 della poesia *Comunismo*: «Sono sempre stato comunista. / Ma giustamente gli altri comunisti / hanno sospettato di me»[434]. In costante polemica con la linea strategica socialista, rifiutandosi di distinguere le colpe dei socialisti da quelle dei comunisti, nel 1956 viene estromesso dalla discussione ideologica interna al partito[435] così da essere, come nota Maria Margherita Scotti «un militante socialista che percepisce se stesso come un comunista "mancato": ostile tanto ai socialisti – dai quali si sente profondamente diverso – quanto ai comunisti»[436] fino a giungere ad una definitiva rottura col partito nel 1957, in seguito alla fredda accoglienza del suo libro *Dieci inverni* in cui Fortini criticava il ritardo della Sinistra nei confronti dei cambiamenti epocali che stavano accadendo tra il 1947 e il 1957.

---

[432] G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit. p. 50.
[433] F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. XIV. Una attenta analisi delle peculiarità del libro *Attraverso Pasolini*, *unicum* nella produzione di Fortini, è contenuta in P. Desogus, *In difesa dell'umano. Pasolini tra passione e ideologia*, cit., al capitolo cinque, che contiene anche una più ampia riflessione sui rapporti tra Pasolini e Fortini.
[434] F. Fortini, *II comunismo* in ID., *Versi Scelti 1939-1989*, Torino, Einaudi, 1990, p. 136.
[435] F. Fortini, *Il senno di poi*, cit., p. 38.
[436] M. Scotti, *Una polemica in versi: Fortini, Pasolini e la crisi del '56* in «Studi Storici», Anno 45, n. 4, pp. 991-1021, p. 996.

Similmente, anche Pasolini condivide una storia di amore e odio nei confronti del Partito Comunista: si iscrive al Partito nel 1948 e vi milita per qualche anno e questa, come ammette anche a Duflot, è l'unica fase di vera partecipazione attiva della sua vita: «ho frequentato il partito comunista circa un anno, nel '47-'48... Ho fatto poi come un certo numero di compagni, non ho rinnovato la tessera una volta scaduta»[437]. In realtà, sulla fine di questa militanza pesa lo scandalo di natura sessuale che travolge Pasolini nell'autunno del 1949 e che lo porta a fuggire a Roma. A tale scandalo di natura privata, infatti, il Pci reagisce con durezza espellendo Pasolini dal Partito e giudicando le azioni del poeta come una manifestazione dei «più deleteri aspetti della generazione borghese»[438] portati avanti da tutta una letteratura di intellettuali decadenti – tra i quali Gide e Sartre – ai quali Pasolini si ispirava.

In numerosi scritti sia di Pasolini sia di Fortini, dunque, i temi del marxismo, della Chiesa come istituzione, della religione si trovano tra loro interconnessi; in questa sede, però, si cercherà di analizzare in particolare il ruolo che la carità riveste per entrambi gli scrittori come unica via di conciliazione, con la sua valenza pratica e sociale, tra il marxismo e il cristianesimo.

Per quanto riguarda Fortini, sono due gli scritti del poeta incentrati sulla carità già attentamente studiati nel libro *La protesta di Fortini* di Davide Dalmas; significativo è il fatto che entrambi compaiano su un periodico giovanile di indirizzo protestante intitolato «Gioventù Evangelica» diretto da Tullio Vinay, un pastore della chiesa valdese di cui lo stesso Fortini fece parte sino al dopoguerra. Vinay, infatti, nel 1946 aveva organizzato, nelle valli valdesi del Piemonte, la costruzione di un centro ecumenico intitolato *Agàpe* come simbolo della riconciliazione dopo gli anni delle tragiche divisioni belliche[439] e aveva promosso la nascita di un giornale protestante legato alla comunità al quale Vinay, che fu anche il prete che lo battezzò, chiese a Fortini di partecipare con alcuni scritti che vennero poi raccolti e pubblicati nell'appendice del libro di Tullio Vinay *L'amore è più grande. Storia di Agàpe e la nostra*.

Il centro ecumenico *Agàpe* era senz'altro conosciuto da Fortini che, per l'appunto, già nel maggio del 1939 mentre si trovava a Firenze, dopo «due anni di conflitti e esitazioni e partecipazione alla vita delle piccole comunità evangeliche fiorentine»[440] chiese di ricevere il battesimo nella chiesa valdese per una serie di motivazioni, raccontate poi *nell'autobiografia I*

---

[437] P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro* in ID., *Saggi sulla politica e sulla* società, cit., p. 1415.
[438] Cfr. l'articolo scritto da Ferdinando Mautino su «l'Unità» il 29 ottobre 1949 nel quale il funzionario del Partito Comunista Italiano ed ex capo partigiano delle brigate del Friuli parla dell'espulsione di Pasolini dal Partito per "indegnità morale". Un riferimento a tale articolo, nel quale è accusato di «deviazione ideologica», cosa che ritiene una «cretineria», viene fatto da Pasolini in una lettera inviata a Mautino il 31 ottobre del 1949 e leggibile in P. P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, cit., pp. 368-69. Una attenta analisi sull'omosessualità di Pasolini come motivo principale dell'espulsione dal Partito è stata fatta da Anna Tonelli in A. Tonelli, *Per indegnità morale. Il caso Pasolini nell'Italia del buon costume*, Laterza, Bari, 2015.
[439] Cfr. D. Dalmas, *La protesta di Fortini*, prefazione di G. B. Squarotti, Stylos, Aosta, 2006, p. 99.
[440] Ibidem p. 59.

cani del Sinai, tra cui anche quella di evitare le discriminazioni per le leggi razziali alle quali si trovava esposto vista la sua nascita da genitori ebrei. Successivamente, nel periodo trascorso in Svizzera, soprattutto tra il 1943 e il 1944 Fortini partecipò attivamente nella chiesa valdese sino poi ad allontanarsene negli anni del dopoguerra.

Il fatto che Fortini conoscesse la chiesa valdese svizzera e quindi il progetto *Agàpe* è importante per capire gli scritti di Fortini incentrati sulla carità: per spiegare infatti come gli nacque l'idea di tale centro, Vinay richiama alla memoria una sua predica tenuta in una riunione di chiese a Firenze nella quale, prendendo parola, espresse quello che poi divenne il manifesto di *Agàpe*: «Scolpiamo sulle rocce dei nostri monti il volto di Cristo, come lo conosciamo dal tredicesimo capitolo della *Prima Lettera ai Corinzi*»[441], riferendosi al famoso inno alla carità scritto da san Paolo in tale lettera.

Secondo Vinay, infatti, l'amore, cioè l'*agape*, è la verità unica e ultima del mondo e della vita ed è la base per la costruzione delle relazioni umane, fungendo infatti da «principio regolatore dei rapporti umani, l'unico in grado di edificare la comunità umana, come sta scritto: "l'amore edifica" (I *Corinz*i 8,1)»[442]. Proprio durante i lavori di costruzione del centro, creato come luogo per l'attuazione di un lavoro in forma di volontariato, il pastore Vinay lesse dunque l'inno alla carità ai lavoratori, come a scolpire sulla roccia le parole di san Paolo: «Questo è stata ed è *Agàpe*: cristianesimo ripensato a partire dalla centralità dell'amore»[443], scriverà poi Vinay. *Agàpe* si configura quindi come uno dei primi esperimenti sorti dalle macerie della guerra di una «chiesa che ripensa se stessa a partire dalla centralità dell'amore […] al fine di giungere insieme all'edificazione di un'umanità fraterna e pacifica»[444].

In «Gioventù Evangelica» escono dunque due scritti di Fortini, *Gli altri e noi*, nel giugno del 1947 e *Note sulla socialità* nel marzo del 1948, entrambi rispecchiamento dell'esperienza di *Agàpe*, ovvero di un'istituzione umana incentrata sull'amore e la carità per il prossimo come legge generale.

Il primo scritto narra in prima persona un episodio della guerra partigiana in un momento difficile della Resistenza quando la sconfitta pareva vicina; ciononostante, pur nella disperazione del momento e nell'angoscia di una morte annunciata, Fortini sente di provare una forte unione fraterna nei confronti dei suoi compagni commilitoni, che pure sono per lui degli estranei: «Guardai in viso i compagni sconosciuti ai quali mi aveva unito il caso, e che forse domani, tra l'odore di ferro degli spari o nell'ultimo sforzo verso il confine, avrei sentito come

[441] T. Vinay, *L'amore è più grande. La storia di Agàpe e la nostra*, Claudiana, Torino, 1995, p. 13.
[442] Ibidem p. 15.
[443] Ibidem p. 16.
[444] Ibidem p. 17.

antiche conoscenze fraterne»[445]. Soprattutto, condivide con loro la nascente consapevolezza di una colpa diffusa della guerra, di una verità che non sta soltanto da una parte ma che in un certo modo, dinnanzi agli orrori della guerra, accomuna vincitori e vinti: «Avrei voluto dirglielo, a quel compagno che dormiva accanto a me, abbracciato al suo mitra, avrei voluto dirgli che era vero, la colpa non era soltanto degli altri, e la verità non era soltanto per noi»[446].

Ma è il secondo scritto, già pubblicato nel 1944 sull'«Avvenire dei Lavoratori» e successivamente su «Società Nuova» il 3 marzo 1946 che riporta in maniera più ampia, in cinque sezioni, la riflessione di Fortini sulla nozione di socialità in collegamento con quella di carità.

Tale articolo, *Note sulla socialità*, viene attentamente analizzato da Dalmas che osserva come, già nella prima parte, è possibile rintracciare agevolmente la presenza di alcuni elementi cristiani alla base del pensiero di Fortini che contrappongono la semplice socialità, mediocre virtù di compromesso, alla carità evangelica, vera virtù d'amore:

> La socialità è forse altra natura che la socievolezza? La *caritas* sociale del cristiano (come dice il passo celebre di Paolo) sopporta tutto, evidentemente perché tutto vuole arso al fuoco: la questione dei suoi limiti è ben diversa da quella dei limiti della libertà liberale e giuridica. È la questione tragica di tutte le passioni, smisurate per definizione: «Fai agli altri...». La socievolezza («Non fare agli altri...») è invece virtù di compromesso, aurea e mediocre e difensiva: fiorisce egualmente le sue gracili primavere sulla socialità come sul suo contrario. Nel primo caso tiene della pietà amorosa e si nomina Discrezione; nel secondo, dell'egoismo, e si chiama Buona Educazione.[447]

Nella seconda parte Fortini prende ad esempio di immagine della socialità i discepoli sulla via di Emmaus «compagni di fede in un invisibile – che si accompagna con loro»[448] paragonati sia alla catena umana di solidarietà degli uomini della *Ginestra* di Leopardi, «compagni di disperazione che nel buio si danno la mano contro il destino»[449], sia ai protagonisti del libro *I Dodici* del poeta russo Aleksandr Blok, dei «compagni di combattimento rivoluzionario per la libertà»[450]. «In questo triplice esempio – osserva Dalmas – si legge l'incontro delle tre fonti fondamentali della sua formazione: la cultura poetica italiana, il cristianesimo tragico e la letteratura europea del "combattimento rivoluzionario per la libertà" che si fondono proprio nei caratteri della Protesta»[451]; le tre immagini hanno infatti in comune «una realtà spirituale che è

[445] T. Vinay, *L'amore è più grande. La storia di Agàpe e la nostra*, cit., p. 95.
[446] Ibidem p. 96.
[447] Ibidem p. 98.
[448] Ibidem p. 99.
[449] Ibidem.
[450] Ibidem.
[451] Ibidem.

luogo d'incontro; una vocazione (o chiamata); una responsabilità (o risposta); un cammino per una espressione collettiva. La compagnia è il pane dell'itinerario»[452].

Proprio il richiamo all'«esperienza collettiva» della compagnia è ribadito nella terza parte dello scritto fortiniano in stretta correlazione con il concetto di «prossimo» inteso come il fine ultimo della carità, sulla base del comandamento evangelico dell'amare il prossimo come se stessi – precetto richiamato da san Paolo nell'*Epistola ai Romani* 13, 8-10: «Chi ama il suo simile ha adempiuto la legge».

Scrive infatti Fortini:

> La socialità è sempre minacciata e sfuggente: il suo oggetto è il «Tu», entità equidistante dall'«Io» e dal «Noi» o dall'«Essi», realtà verificabili. Il Prossimo non è né il compagno di fila (il commilitone), né il compagno di tetto (il camerata): non è né la moltiplicazione del proprio io né la divisione atomica della massa. Il Prossimo non è casuale, ma elettivo, volontario: nasce al momento in cui dietro la forma umana del vicino scopriamo una sostanza uguale a quella che sola ci è data conoscere – che anzi conosciamo nella misura in cui la riconosciamo –: la nostra stessa. […] La Natura conosce l'individuo e la specie: la società è solo dell'uomo ed è solo essa che lo libera dalla continguità e dalla necessità. Ogni acquisto nei rapporti umani – nella cronaca nostra e nella storia del genere umano – è risultato dei momenti o della somma dei momenti nei quali abbiamo liberato il nostro simile dal carcere della sua diversità individuale e della sua uniformità gregaria, ambedue mortali e fisiche – e ce ne siamo di rimbalzo – liberati.[453]

L'analisi di Fortini del "prossimo" come scelta elettiva e non casuale porta, di conseguenza, alla concezione della società come opera puramente umana e non naturale; è interessante notare lo sviluppo successivo del pensiero di Fortini perché esso sarà poi in parte comune anche alla riflessione di Pasolini: per Fortini, infatti, dagli attimi "puri" e iniziali della socialità, nati dal sentimento genuino di amore verso il prossimo, si passa poi ad una solidificazione della società che si irrigidisce in forme precostituite e che infine «minaccia se stessa nell'ipocrisia del "focolare domestico", nella convenzione farisaica e nel ritualismo delle Chiesa, nelle tirannie di Stato o di Partito: finché un nuovo attimo e una nuova invenzione non agirà a colare in altre forme un'altra esperienza del Prossimo»[454]. Queste parole di Fortini divengono di primaria importanza per fare luce sul rapporto tra società, carità paolina e istituzioni che pervaderà gli scritti di Pasolini dalla fine degli anni Sessanta e che ne terrà occupata la riflessione alla ricerca di un modo per conciliare la necessità delle istituzioni con una legge di amore universale.

---

[452] D. Dalmas, *La protesta di Fortini*, cit., pp. 102-03.
[453] T. Vinay, *L'amore è più grande. La storia di Agàpe e la nostra*, cit., pp. 99-100.
[454] Ibidem p. 100.

La crisi del ’56: *Una polemica in versi* e *Al di là della speranza*

Ma c’è infine un ultimo punto di contatto tra Fortini e Pasolini per quanto riguarda la carità ed è databile al cruciale anno 1956, in cui si svolse una polemica tra i due poeti riguardo alcuni fatti avvenuti in Ungheria che riaccendevano la discussione sul marxismo e sulla necessità di un impegno politico da parte degli intellettuali. Alla fine del 1956 vi fu infatti l’invasione sovietica di Budapest, per opporsi al tentativo ungherese di costruire liberamente la propria via nazionale verso il socialismo, e tale invasione bellica riaprì in Italia il dibattito politico sulle colpe del comunismo e del marxismo.

Come osserva Maria Margherita Scotti, che ha dedicato un saggio proprio alla crisi del 1956 in Fortini e Pasolini, «il ‘56 rappresenta un momento di vero e proprio “rovesciamento” di ruoli ed equilibri all’interno del “blocco storico” della sinistra: fino ad allora, infatti, erano stati gli intellettuali comunisti ad esercitare nei confronti dei marxisti indipendenti una costante pressione critica, accusandoli di elitarismo e accademismo, e invitandoli ad una coerente scelta di militanza all'interno del partito comunista. Nel giro di pochi mesi, nel ‘56, tendenze e correnti che hanno svolto un ruolo nettamente minoritario e collaterale nella cultura italiana di sinistra, si trovano ad operare in una situazione del tutto opposta, trovando interlocutori all’interno e all’esterno dei partiti e divenendo per essi punti di riferimento e soggetti attivi di dibattito»[455]. Ciò comporta sia per Pasolini che per Fortini, che nel corso degli anni Cinquanta avevano entrambi condiviso una «sostanziale distanza dalla polemica diretta, e un rapporto conflittuale con il partito comunista»[456], un ritorno al tema dell’impegno politico. Sul settimo numero del bimestrale di «Officina» del novembre del 1956, Pasolini pubblica riguardo a questi fatti una poesia intitolata *Una polemica in versi*, poi raccolta ne *Le Ceneri di Gramsci*, nella quale attacca le posizioni dei comunisti, in particolare del quotidiano «Il Contemporaneo», di cui faceva parte anche Fortini.

La risposta di Fortini, infatti, da poco tempo collaboratore di «Officina», non tarda ad arrivare tanto che nel numero successivo del periodico viene pubblicata la poesia *Al di là della speranza*, una sagace replica a Pasolini.

La poesia di Pasolini si apre con la descrizione di un afoso pomeriggio a Roma, durante il quale Pasolini passeggia con un amico comunista, amareggiato e sconvolto dai fatti del ’56: «“L’ora è confusa e noi come perduti / la viviamo”, mi mormoravi, amaro / disilluso di ciò che

[455] M. Scotti, *La crisi del ’56*, cit., pp. 1000-1001. Oltre che da Maria Margherita Scotti, la polemica scoppiata nel 1956 è stata studiata anche da G. Fichera in E*xtrema spes. Fortini e Pasolini, per un al di là della speranza*, in P. Desogus, *Nel segno della contraddizione. Pasolini e Fortini due poeti del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2024, pp. 95-105.
[456] Ibidem p. 1000.

hai avuto // per dieci anni dentro, così chiaro / che tra mondo e mente quasi era un idillio»[457]; Pasolini risponde a queste osservazioni dell'amico con tono compunto e di critica, osservando come la perdita delle speranze e dell'idillio sia, alla fine, da imputare non ad altri che ai comunisti stessi, che non seppero infatti mai ammettere le proprie colpe:

> […] ma il vostro dolore
> di non esserne più sul primo fronte, sarebbe più puro, se nell'ora
> in cui l'errore, anche se puro, si sconta, aveste la forza di dirvi colpevoli.
> Ma troppo fonda è, in voi, l'impronta della lotta compiuta, nel grande e breve decennio: vi siete assuefatti,
> voi, servi della giustizia, leve della speranza, ai necessari atti
> che umiliano il cuore e la coscienza. Al voluto tacere, al calcolato parlare, al denigrare senza
> odio, all'esaltare senza amore; alla brutalità della prudenza
> e all'ipocrisia del clamore. Avete, accecati dal fare, servito il popolo non nel suo cuore
> ma nella sua bandiera: dimentichi che deve in ogni istituzione sanguinare, perché non torni mito, continuo il dolore della creazione.
> Come altri compagni di strada, il mistico rigore d'un'azione
> sempre pari all'idea, non vi chiedo: si paga, anche questo, con l'aridità.[458]

La poesia prosegue poi con alcuni versi che furono alla base della polemica con Fortini, che provocarono l'immediata reazione stizzita del poeta e sul senso dei quali più volte tornò a interrogarsi negli anni successivi: «Chi è ossesso / dal timore di essere ciò che fu nei gradi del suo cammino, ciò che espresse /in ingenui ritorni al popolo, in amori d'inerme umanitario, in regressi / alla carità – non è. È all'errore che io vi spingo, al religioso errore...»[459].

Non è chiaro a chi si riferisca Pasolini in questi versi tanto che, lo stesso Fortini, ricordando dopo del tempo le dinamiche di questa polemica in *Attraverso Pasolini*, osserva come probabilmente Pasolini pensasse proprio a se stesso, «dicendo a se stesso di non avere timore di quei sentimenti che egli ebbe "nei gradi del suo cammini"» e che l'invito al «religioso errore» si riferisse proprio ai comunisti di partito il cui «voi allocutivo» era il referente di tutta la prima metà della composizione[460]. Questa ipotesi potrebbe essere confermata dal fatto che qualche anno prima, nel 1955, durante uno scambio epistolare tra i due poeti riguardo alla poesia *Canto popolare* di Pasolini, Fortini osservava: «debbo rileggere il suo *Canto popolare* che mi ha un po' (ma era nei voti, credo) sconcertato. […] Lei comprende che quell'eterno ritorno del popolare suona un po' duro, un po' pericoloso, alle mie orecchie d'asino marxista…»[461]. La critica che Fortini muove a Pasolini riguardo la percezione di una storia ciclica e legata al

[457] P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci* in ID., *Tutte le poesie* tomo I, cit., p. 851.
[458] Ibidem pp. 853-54.
[459] Ibidem p. 854.
[460] Cfr. F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 65.
[461] Ibidem p. 56.

popolo, concezione che rimane invece estranea a Fortini in quanto uomo marxista, viene dunque ripresa da Pasolini a distanza di qualche anno proprio in *Una polemica in versi* distanziando quindi se stesso, poeta degli «ingenui ritorni al popolo» da Fortini il quale, insieme a tutti i comunisti della rivista «Ragionamenti» si schierò dalla parte del popolo più per ideologia che per comunione fraterna: «Avete, accecati dal fare, servito / il popolo non nel suo cuore // ma nella sua bandiera: dimentichi / che deve in ogni istituzione / sanguinare, perché non ritorni mito, / continuo il dolore della creazione»[462].

Ma se da un lato Fortini critica a Pasolini la presenza costante di un atteggiamento un po' *naif* nei confronti del popolo presente in tutte le sue opere, tanto da osservare successivamente: «In quel tema dell'eterno ritorno del "popolare" mi pare oggi di avere avvertito fin da allora un luogo centrale della poesia di Pier Paolo»[463], dall'altro lato Pasolini critica a Fortini la costante presenza del misticismo, «il mistico rigore di un'azione»[464], all'interno della sua visione marxista della storia, critica tra l'altro già mossa da più parti nei confronti dei teorici marxisti[465] che mostrerebbero attraverso la rigidezza del loro pensiero una certa aridità e fissità ideologica.

Riflettendo sull'accusa di misticismo, in una lettera datata Capodanno del 1957, Fortini ammette il tono e l'«astrazione moralistica e mistica» dei suoi versi, osservando però come questo «religioso errore» sia una costante propria solo della sua poesia, in quanto «moralismo e misticismo» caratterizzano lui soltanto e non gli altri scrittori di «Ragionamenti»: «la maggior parte dei miei amici sono molto meno "mistici" di me e il loro moralismo è quello inevitabile di una opposizione che vuol preparare il futuro»[466]. Questa missiva precede di poco la vera risposta di Fortini alla polemica di Pasolini che in realtà avvenne sempre in forma poesia e sempre attraverso la rivista «Officina», nel numero successivo a quello di *Una polemica in versi*.

[462] P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci* in ID., *Tutte le poesie* tomo I, cit., p. 854.
[463] F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 56.
[464] P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci* in ID., *Tutte le poesie* tomo I, cit., p. 854.
[465] Cfr. M. Scotti, *La crisi del '56*, cit., p. 1010: «Le accuse di "misticismo" e "volontarismo" nei confronti dei marxisti critici sono in effetti condivise da molti dei loro detrattori, tanto contemporanei quanto posteriori e si può ipotizzare che Pasolini condivida con i comunisti la diffidenza verso intellettuali che non sono disposti "ad accettare né un rapporto con i lavoratori che non attribuisca all'intellettuale una "funzione sacerdotale", né la natura necessariamente burocratica e "istituzionalizzata" di un partito politico di massa».
[466] F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 77.

Fortini, infatti, fortemente colpito da *Una polemica in versi*[467] risponde con una poesia intitolata *Al di là della speranza* i cui primi versi, che riprendendo simmetricamente quelli della *Polemica*, si aprono con la negazione esplicita delle critiche di Pasolini:

> Non la paura di tornare eguali
> a noi stessi, cristiane anime in cenere, né ritegno di errore ci trattiene
> fra gli errori. Dai nostri ultimi mali
> altro sangue, non gelo, hanno le vene; non orgoglio, ma irta carità.
> Era dei falsi asceti il falso ardore che ripugnava: univano l'infame
> disprezzo per i moti chiusi in cuore a tutti (la «spontaneità», la «fame
> di storia»!) con l'elogio dei «semplici». Onore della ragione, il nostro,
> non virtù
> astratta, non orgoglio.[468]

Fortini, dunque, riprendendo quasi alla lettera Pasolini, nega la paura di tornare «eguali / a noi stessi» e addossa ad altri, ai «falsi asceti» la colpa dell'«elogio dei semplici» che riprende gli «ingenui ritorno al popolo»[469] di Pasolini. All'uscita della poesia su «Officina» una serie di note dello stesso Fortini, inserite in calce, esplicano alcuni passi della poesia; in particolare, in riferimento ai «falsi asceti», Fortini chiarifica: «Costoro, ogni giorno li vedi. Realpolitici, antivirtuisti da strapazzo, nominalisti puri. Il popolo, per costoro, è nulla fuor del Partito. La Terza Glossa a Feuerbach è stata scritta per loro»[470].

Quello che in definitiva muove e accomuna Fortini e Pasolini è, dunque, il medesimo interesse per il popolo, per le classi sociali subalterne, non solamente da un punto di vista politico o ideologico ma da un punto di vista di "umano sentire". Entrambi gli autori sono mossi verso il comunismo non per gli astratti ideali o i valori del partito ma per il concreto desiderio di porre le basi per un'umanità costruita su rapporti sociali fondati sull'amore. Entrambi, infatti,

---

[467] Fortini scrive nella lettera a Pasolini contenente il testo di *Al di là della speranza*: «Caro Pasolini, ti mando questa improvvisazione, che non vuol esser altro. Non ti conosco abbastanza per sapere quale sorta di passione, o di partecipazione, ti muova o quale indifferenza ti preservi; non so insomma se conoscendoti meglio dovrei considerarti di razza fraterna o nemica. Non ti stupisca questa curiosa dichiarazione: quale dovesse essere il resultato di una indagine ravvicinata (e me la riprometto riprendendo tutto quel che hai scritto finora) non muterebbe certo la mia stima per il tuo lavoro. Lavoro così prezioso, che appena letta la *Polemica in versi* mi son sentito rimescolar dentro il bisogno di dirti che, no, non siamo o non sono quel che tu credi, e nei versi e nella nota; ma di dirtelo, per dir così, "col cuore in mano". Poi, scrivendo, la polemica ha preso la mano anche a me e così vi ho incluso – e sono quelli scritti in rosso, cioè in corsivo, dei versi che avevo iniziati a replica delle *Ceneri di Gramsci*. Nota che probabilmente riscriverò completamente questi versi, certo in una forma tutta diversa. Comunque belli o brutti, seri o ridicoli, son destinati a te e te li mando. L'attenzione che porti a «Ragionamenti» e l'entrare in campo in dispute ideologiche mi siano di giustificazione. Penso che una alleanza, tutto sommato, non sarebbe inutile».

[468] F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., pp. 69-70.

[469] Ibidem p. 67.

[470] Ibidem p. 75. Con la terza glossa a Feuerbach Fortini intende parlare di un breve scritto di Karl Marx, *Le tesi su Feuerbach* scritto nel 1845 e pubblicato *post mortem* da Engels nel quale Marx critica la dialettica di Hegel e le concezioni dei materialisti che partivano dalla natura per spiegare i fenomeni della cultura. Le tesi furono pubblicate per la prima volta in italiano nel 1899 all'interno del saggio di Giovanni Gentile *La filosofia della prassi*, contenuto nel volume *La filosofia di Marx. Studi critici*, Pisa, Spoerri, 1899. La traduzione di Gentile costituirà poi lo spunto per altre due traduzioni in italiano, una di Antonio Gramsci e una di Palmiro Togliatti.

legano la propria opinione sul comunismo e sul popolo alla carità: per Pasolini, infatti, l'ossessione del continuo ritorno al popolo è parallela ai «regressi alla carità» che ne caratterizzano il pensiero; per Fortini, similmente, «l'elogio dei semplici» provoca in lui un'«irta carità».

Riprendendo la differenziazione che Fortini faceva qualche anno prima della polemica del 1956 tra socievolezza e *caritas* cristiana, occorre osservare come secondo il poeta il vero principio regolatore degli ideali comunisti e marxisti debba essere proprio il principio della carità, l'amore per il prossimo. Da queste stesse premesse parte anche Pasolini, in più stretta polemica con l'attivismo politico[471], ma ugualmente alla ricerca di un modo per conciliare gli ideali con la creazione, nella società, delle istituzioni, forme organizzative che, spesso, implicano il compromesso con l'ideale iniziale di fratellanza.

La poesia di Fortini si chiude, dunque, con un richiamo alla speranza, ad un'altra virtù teologica strettamente connessa alla carità; Fortini, infatti, afferma di conoscere allo stesso modo di Pasolini la miseria dei poveri del mondo: «Anch'io so, più di te so, che sia questo / orrore della povera speranza / dei poveri, degli ingannati, senza / possibile riscatto; di chi presto / sarà vissuto, misera sapienza / orba di verità»[472] e pur tuttavia, anche di fronte alle incertezze politiche dei fatti politici contemporanei, decide di non darsi per vinto e di esortare anche Pasolini a sperare: «Non ti dico speranza. Ma è speranza. / questa parola che ti porgo è niente, / la sperde il giorno e me con essa. E niente / ci consola di essere sostanza / delle cose sperate»[473].

L'invasione autoritaria dell'Ungheria da parte della Repubblica sovietica, infatti, è per i marxisti l'occasione di mostrare orgogliosamente la propria estraneità allo stalinismo e il punto di partenza per la costruzione di qualcosa di nuovo: la rivista «Ragionamenti», e con essa Fortini, aveva difatti appena pubblicato un manifesto per condannare apertamente l'intervento sovietico in quanto estraneo alla natura del socialismo proponendo la costruzione di un "potere dal basso" sul modello del socialismo polacco. Di fronte a questa crisi del comunismo, anche Pasolini vede una concreta possibilità di intraprendere un lavoro comune di rifondazione della cultura marxista che, come detto, dovrebbe partire dall'attenzione nei confronti del popolo.

---

[471] In riposta alla prima stesura di *Al di là della speranza* Pasolini scrive a Fortini: «I miei dubbi su una tua (vostra) certa astrazione moralistica e mistica, permangono, anzi, se il tono, più che il contenuto, ha una sua forza, dopo la lettura della tua poesia, si accrescono: mi riferisco specialmente al passo che ha per centro Gozdzik, e al *pathos* finale non-speranza e speranza. Ma non è per niente una critica di fondo: fra tutti gli schieramenti politici, quello a cui sono infinitamente più vicino è il vostro: però, come vedi, con un altro tono» cfr. F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 74.

[472] F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 70.

[473] Ibidem p. 73.

L'influsso di Fortini su Pasolini riguardo questi temi è ravvisabile anche in un'opera proprio degli stessi anni, ovvero, *Uccellacci e uccellini* la cui prima stesura è datata ottobre 1965. I concetti espressi dal personaggio del corvo, infatti, che rappresenta l'intellettuale di sinistra degli anni Cinquanta, sono ispirati al volume *Verifica dei poteri* di Fortini[474] libro nel quale Fortini critica l'industria culturale del capitalismo e l'ottimismo della scuola di partito e dell'anti-ideologismo avanguardista.

Fortini, dunque, emblema dell'intellettuale impegnato e schierato politicamente, con la sua riflessione sul comunismo e sul marxismo da una parte e sul cristianesimo dall'altra, alimenta le osservazioni pasoliniane su come conciliare la necessarietà delle istituzioni con una socialità basata sulla legge della carità.

Sullo sfondo di *Al di là della speranza* sembrano intrecciarsi infatti, forse casualmente, i nuclei di quella triade che occuperà stabilmente la riflessione di Pasolini negli anni a venire, ovvero l'unione delle tre virtù teologali derivanti direttamente da san Paolo: la fede, la speranza ma, soprattutto, la carità.

La carità, come visto, compare nei versi iniziali del componimento, come attitudine fondamentale dell'animo del poeta che si riempie, riflettendo sui fatti politici appena accaduti, di un'«irta carità»; la speranza, invece, informa di sé i versi finali della poesia e sembra essere per Fortini la virtù fondamentale per continuare a lottare per un futuro migliore; la fede, infine, compare nella quinta strofa, in riferimento ai «compagni comunisti» (che erano, nella poesia di Pasolini «compagni di strada») che continuano a sperare nella fede di un domani migliore:

> Ma chi spera di leggere domani una consolazione nelle righe
> di piombo dei giornali; e chi le scrive nell'afa delle redazioni, con mani
> di assassini devoti; e chi le nemiche
> parole spia per farne scusa a sé,
> sono compagni nostri! Che non credono a nulla più se non alle parole
> che hanno insegnato agli operai, parole che ritornano a loro come fede
> stravolta o ira o grido di chi vuole
> quel che non ha ma più quel che non sa…[475]

Inserire degli elementi della religione cristiana nel marxismo è per Pasolini una tendenza che si esplicita già a partire dal *Vangelo secondo Matteo* del 1964.

Inoltre, le posizioni teoriche su una possibile vicinanza tra cristianesimo e marxismo vengono ribadite da Pasolini in due convegni tenuti uno nel novembre del 1964 ad Alessandria e l'altro, nel dicembre dello stesso anno, a Brescia di cui successivamente furono trascritti e

[474] M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 197.
[475] F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, p. 68.

pubblicati gli atti. In occasione di entrambe le conferenze, il punto di partenza della discussione era costituito per l'appunto dal *Vangelo*.

Nel primo intervento, intitolato *Una discussione del '64*, Pasolini parla della poetica del *Vangelo*, osservando come in esso coesista sia l'aspetto del marxismo, storicista e razionale, sia un aspetto irrazionale, identificato con la tradizione religiosa insita nella cultura europea. Pasolini, riportando l'analisi fatta da Moravia del *Vangelo secondo Matteo*, osserva infatti come tra il suo marxismo e il suo decadentismo vi sia un terzo termine di mediazione, ovvero, il cristianesimo[476].

Ponendo quindi cristianesimo e marxismo in relazione, Pasolini osserva come «quello che sto dicendo e facendo con i film e con le opere, è proprio questo, cioè l'affermare una religiosità del marxismo»[477] e prosegue l'analisi osservando come sia in Gramsci che in Marx sia ravvisabile la presenza di un vero e proprio «spirito religioso»[478] a guidarli. Ma l'ispirazione di tipo religioso e irrazionalistico che Pasolini ammette come insita nella sua vita privata e nella sua carriera di scrittore caratterizzerebbe, attraverso la comune cultura cristiana di riferimento, un elemento presente anche in qualsiasi marxista, come osserva Pasolini nel secondo saggio, intitolato emblematicamente *Marxismo e Cristianesimo*: «Ora tutti i borghesi, che ad un certo punto optino per la sinistra, si facciano comunisti, si iscrivano o no, e comunque lottino, si mettano con gli operai, lottino con gli operai, hanno questa profonda spinta che direi pre-marxista, che è vagamente umanitaria, che è spirituale, che ha, secondo me, come fondo, il cristianesimo, concepito nel senso più alto, più profondo della parola»[479].

Pasolini sottolinea infatti come sin dalla nascita il socialismo fosse intrecciato con il cristianesimo visto che ancora alla fine dell'Ottocento i primi socialisti predicavano il socialismo tenendo il *Vangelo* in mano e facendo continui riferimenti al *Vangelo*[480].

In particolare, però, è interessante notare come alla base del marxismo Pasolini ponga proprio l'istanza umanitaria di amore verso il prossimo che corrisponde alla carità evangelica propugnata soprattutto da san Paolo. Osservando infatti come vi sia a fondamento del marxismo

---

[476] P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 762.
[477] Ibidem p. 774.
[478] Ibidem p. 774: «Quando io ho sempre parlato di una religiosità del marxismo, di una fondamentale religiosità del marxismo – siamo d'accordo: Gramsci cos'è stato? È stato un grandissimo (come uomo, dico, non come pensatore ma in parte anche come pensatore) spirito religioso nel senso grande della parola». Similmente, nel saggio *Marxismo e Cristianesimo*, parlando della vita di Marx, della possibilità di arricchirsi sacrificata invece in nome della pietà per gli operai e il sottoproletariato, Pasolini osserva: «Quindi è in nome di questa pietà, di questo interesse, di questa identificazione di se stesso con gli altri e con coloro che soffrivano, che poi Marx ha sviluppato tutta la sua costruzione ideologica e materialistica. Nel fondo dell'azione di Marx c'è un profondo spiritualismo nel senso proprio, ovvio, nel senso comune, nel senso corrente della parola». Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 801.
[479] P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 801.
[480] Ibidem p. 796.

un'istanza umanitaria derivante a sua volta da un'istanza cristiana, Pasolini vede nell'amore per il prossimo il vero punto di congiunzione tra cristianesimo e marxismo:

> Voglio dire che quella religione che noi marxisti rifiutiamo così *in toto*, perché abbiamo scelto un altro tipo di ideologia, in parte scompare nel nostro profondo, nel nostro inconscio, e lì ha una vita che non sappiamo mai determinare, perché non sappiamo cosa succede nel profondo delle viscere nostre; e in parte però sopravvive e galleggia nella nostra coscienza assumendo forma di religione disgregata: diventa religiosità. Per esempio: certi atteggiamenti verso il prossimo, come vi accennavo prima, parlando di Marx, derivano da abitudini che erano anteriori a quelle del marxismo. Nessuno di noi, nel porsi di fronte al prossimo, potrà mai denegare un elemento religioso del nostro rapporto con il prossimo. Questo sentimento di pietà, di amore che ci spinge a fare qualcosa per il prossimo, ha una radice profondamente religiosa[481].

Continuando il ragionamento, Pasolini delinea una differenza sostanziale tra un marxista e un cattolico a partire dalla concezione della storia e dell'umanità che caratterizza entrambe le visioni, ovvero il diverso modo di concepire il futuro: immanente al tempo, nella visione del marxista, proiettato verso l'aldilà per il cristiano.

Ciò comporta l'entrata in gioco di un'altra virtù fondamentale, che si ricollega a san Paolo, e che permette una sintesi di due visioni così opposte, la virtù della Speranza «con la esse maiuscola». La speranza, infatti, è ciò che per Pasolini regge la fede, l'ideologia della vittoria dei poveri contro i ricchi, l'azione di un comunista e sarebbe anche ciò che lo accomuna a un cristiano, essendo tale visione «profondamente religiosa»[482].

Alla base del marxismo permangono dunque due aspetti fortemente debitori del retaggio paolino: la carità verso il prossimo e la speranza per un futuro migliore.

Il paolinismo nel movimento marxiano del XX secolo

L'influsso del pensiero di san Paolo nei pensatori di sinistra è stato ampiamente studiato, soprattutto in relazione alla dittatura nazista e ai ripensamenti etici che essa comportò in termini di necessità della Legge – tema molto presente nelle *Lettere* paoline. In particolare, però, un articolo di Sonia Gentili, intitolato *La Legge di san Paolo e la storia del Novecento in Pasolini* e poi ripreso nel volume *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia* mette in luce come tale dibattito sul paolinismo nella letteratura di sinistra sia stato recepito e fatto proprio da Pasolini.

[481] Ibidem p. 802.
[482] Ibidem p. 803.

La domanda fondamentale che muove tutta l'analisi di Gentili è infatti la seguente: «Donde discende l'interpretazione pasoliniana di san Paolo?»[483].

Gentili, infatti, analizza il san Paolo della sceneggiatura di Pasolini proprio a partire dalla contrapposizione insita nel personaggio pasoliniano, scisso tra il ricordo della Legge ebraica – molto forte in lui che era stato infatti un fariseo intransigente – e la nuova fede in Gesù Cristo, che predica invece l'amore come legge universale.

Il passo dove san Paolo identifica se stesso come fariseo viene difatti ampiamente valorizzato da Pasolini nella sceneggiatura che lo riporta quasi integralmente citandolo dalla *Lettera ai Filippesi*[484] e si può ravvisare addirittura, sempre secondo lo studio di Gentili, una doppia valenza di Paolo che si manifesta soprattutto nella *Lettera ai Romani*, nella quale sono espresse soprattutto le opinioni dell'apostolo riguardo alla politica e alla legge.

Gentili osserva infatti come «il Paolo "santo" pronuncia le parole che affermano la dissoluzione delle nazioni e della Legge in Cristo[485], mentre quelle che affermano il persistere della Legge e dell'autorità politica appartengono al "fondatore di Chiese"[486]»[487].

È triplice infatti, secondo Gentili, il segno paolino in Pasolini e comporta, oltre al rifiuto della lingua della cultura in favore della realtà del Verbo incarnato e oltre alla consumazione del tempo storico nel tempo messianico o escatologico, soprattutto la drammatizzazione di un tratto ambiguo e doppio dell'apostolo nei confronti della Legge, cioè l'antinomismo di Paolo, la negazione da una parte della sovranità imposta dall'uomo sull'uomo e dall'altra la riaffermazione della secolarizzazione della fede.

Ecco allora che, oltre a tutti i caratteri di doppiezza già rilevati nel capitolo precedente, il san Paolo di Pasolini risulterebbe «"quanto alla Legge" schizofrenicamente doppio»[488] rafforzando

---

[483] S. Gentili, *La Legge di san Paolo e la storia del Novecento in Pasolini*, cit., p. 54.

[484] Il passo in cui Paolo identifica se stesso come fariseo, tratto dalla lettera ai Filippesi, viene ampiamente valorizzato nella sceneggiatura pasoliniana, dove è così riportato: «Se altri crede di poter aver fiducia nella carne, io più di tutti. Circonciso all'ottavo giorno, della stirpe di Israele, della Tribù di Beniamino, Ebreo da Ebrei, Fariseo quanto alla Legge, quanto allo zelo, persecutore della Chiesa, irreprensibile quanto alla giustizia, che si fonda sulla Legge...» in P. P. Pasolini, *San Paolo*, in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., pp. 1881-2020.

[485] Cfr. P. P. Pasolini, *San Paolo*, in ID., *Per il cinema* tomo II cit., pp. 1881-2020: «Paolo è sfigurato dal male, ma riesce comunque a parlare: improvvisa, ispirato, a frammenti [...] concetti che verranno poi espressi nella *Lettera ai Romani* [...]: "Chiamerò quello che non è mio popolo, mio popolo, / e la non diletta, diletta; / ed avverrà che nel luogo dove fu detto ad essi: / Voi non siete popolo mio, / ivi essi saran chiamati figli del Dio vivente! ... […] I pagani, i non eletti, i quali non cercavano la giustizia, hanno ottenuto la giustizia, quella vera che viene dalla fede. I credenti, gli eletti, invece, che pure seguivano una Legge di giustizia, non sono giunti alla Legge. E perché? Perché hanno cercato di arrivarvi non per fede, ma per opere"».

[486] Per un passo emblematico di San Paolo come "istitutore" della Chiesa si veda P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 1996: «Questa volta Paolo si presenta a parlare in tutta la sua potenza e la sua autorità di grande organizzatore, di apostolo, di fondatore di Chiese. Il male è placato: il suo volto spira forza, sicurezza, salute, e, in qualche modo, una forma di violenza [...]: "Ognuno sia soggetto alle autorità superiori; poiché non c'è autorità che non venga da Dio, e quelle che esistono, sono disposte da Dio. E perciò chi si oppone all'autorità, resiste all'ordine stabilito da Dio: e coloro che resistono attirano la condanna sopra se stessi"».

[487] S. Gentili, *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, cit., pp. 562-63.

[488] Ibidem p. 547.

l'analisi di schizofrenia rivolta al personaggio pasoliniano caratterizzato da una continua presenza di elementi tra loro opposti e in contraddizione.

La controversia sulla questione della Legge e san Paolo ha radici molto antiche e trova massima espressione proprio durante il XX secolo, momento in cui il lato rivoluzionario del paolinismo viene ripreso dal pensiero marxiano. Come osserva Gentili, infatti, è ampia la presenza dell'elemento paolino finanche nel lessico marxista: ad esempio, la regola che Paolo dà ai Tessalonicesi, «chi non lavora non deve neppure mangiare» è citata come anonimo principio fondativo della società socialista nell'articolo 12 della costituzione sovietica, sin dalla stesura del 1918: «Il lavoro è nell'URSS dovere e onore per ogni cittadino atto al lavoro, secondo il principio "chi non lavora non mangia"»[489]; similmente, numerosi intellettuali di fine Novecento analizzarono il nesso tra la genesi del socialismo e i movimenti apocalittici e la contiguità tra temi marxiani come l'escatologia messianica, il profetismo, la previsione storico-economica e le riflessioni di san Paolo sul tempo e la storia[490].

Infine, soprattutto in Gramsci, autore ben conosciuto da Pasolini, le fasi del pensiero marxista nel rapporto tra i suoi teorici e la realizzazione della società socialista sono costantemente messe in parallelo con la rivoluzione cristiana, tanto che, come già osservato, è proprio Gramsci a paragonare Cristo e san Paolo osservando come tra i due vi sia una sostanziale differenza: Cristo sarebbe la *Weltanschauung*, ovvero il teorizzatore di una nuova concezione del mondo mentre Paolo sarebbe l'aspetto pratiche che organizza concretamente tale concezione[491].

Questa dicotomia espressa da Gramsci viene riunita in Pasolini all'interno del personaggio di san Paolo che fa dialetticamente convivere in sé sia l'aspetto pratico-organizzativo sia quello filosofico-teorico.

L'analisi di Gentili prosegue poi esaminando gli intellettuali che più diedero rilievo a san Paolo in quanto uomo politico e "sistematore" del cristianesimo.

Tra i primi, Gentili cita Carl Schmitt, che utilizzò il testo paolino per vidimare la sovranità politica del Terzo Reich, teorizzando un Dio legislatore dello Stato hitleriano anche sulla base della concezione paolina della Legge[492]. Nello stesso tempo, invece, procedeva in direzione

---

[489] Tale concetto viene riperso anche da Antonio Gramsci, cfr. A. Gramsci, *Scritti di economia politica*, a cura di F. Consiglio e F. Frosini, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, pp. 24-25.
[490] Cfr. A. Labriola, *In memoria del Manifesto dei comunisti*, in ID., *La concezione materialistica della storia*, a cura di E. Garin, Laterza, Bari, 1973, pp. 5-55.
[491] Cfr. A. Gramsci, *Quaderni dal carcere* tomo II, cit., p. 882.
[492] Cfr. S. Gentili, *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, cit., p. 546: «Si ricorda che nella *Politische Theologie* (1922) di Schmitt i concetti cardine della teoria moderna dello stato sono interpretati come concetti teologici secolarizzati: il miracolo e il creazionismo corrispondono all'eccezione nella giurisprudenza, il sovrano corrisponde al Dio cristiano, creatore *ex nihilo* di un ordine giuridico nato attraverso una decisione che scaturisce dalla volontà e non dalla ragione».

opposta Walter Benjamin che connetteva tra loro il materialismo storico marxiano e il messianesimo ebraico vedendo nel messianesimo di Paolo la negazione della Legge e, con essa, del potere dell'uomo sull'uomo[493].

Ma è soprattutto con Jacob Taubes, grande rabbino e acuto continuatore del paolinismo antinomico benjaminiano, che la controversia sul valore della Legge in san Paolo, ovvero se essa liberi dalla sovranità politica o se invece ne abbatta una vecchia forma solo per sostituirne una nuova, giunge al suo culmine. Come osserva Gentili, infatti, è proprio Taubes che, nel seminario dedicato all'*Epistola ai Romani*, individuando nell'antinomismo – cioè nel superamento della legge con la fede – il tratto più propriamente politico della teologia paolina nega esplicitamente l'ordine politico di Roma. Taubes mette poi in relazione tale posizione di san Paolo con la Germania nazista e con gli Stati Uniti degli anni Sessanta e Settanta e proprio questo parallelismo con il moderno viene ripreso da Pasolini nella sua sceneggiatura. Nel *San Paolo*, infatti, come già osservato, a fare da sfondo alle gesta del protagonista vi sono sia la Germania hitleriana sia gli Stati Uniti degli anni Sessanta dove troverà la morte Paolo. Entrambi i modelli di regimi statali, quello americano e quello tedesco nazionalsocialista, sono presenti nella sceneggiatura per dare un esempio della modernità della parola di Paolo che, pur rimanendo quella originaria di due millenni fa, si confronta e scontra con il mondo attuale e soprattutto con le istituzioni statali della modernità. Tale inarcatura temporale è ciò che «traduce il tempo della storia in senso della storia, in compresenza escatologica tra passato e futuro»[494].

La carità come «inclinazione verso il popolo» ne *La scoperta di Marx*

Il tema della storia divina che si scontra con il tempo della storia umana è infatti il tema portante di tutto il *San Paolo*; tale tematica è però di lunga data nella produzione pasoliniana e già ravvisabile a partire dalla raccolta poetica l'*Usignolo della Chiesa Cattolica*, come osserva Gentili:

> L'inclusione nel tempo storico del tempo escatologico immobilizza la storia nell'attualità figurale del passato; questo motivo, portato ad estrema realizzazione nella sceneggiatura dedicata alla figura dell'apostolo di cui al prossimo paragrafo, è affermato nell'*Usignolo della chiesa cattolica*, raccolta poetica dal nucleo apertamente paolino

[493] Si veda su ciò G. Guerra, *Le forme della comunità: Benjamin e san Paolo* in «Fenomenologia e società» 2, 2000, pp. 72-97; M. Giuliani, *Jacob Taubes e la teologia politica di san Paolo* in «Humanitas», 4, 2001, pp. 568-604; T. Tagliacozzo, *Jacob Taubes interprete della teologia politica di Benjamin* in «Paradigmi», 56, 2001, pp. 283-311, e soprattutto E. Stimilli, *Jacob Taubes. Sovranità e tempo messianico*, Padova, Morcelliana, 2004, in particolare al capitolo 5.2 intitolato *Paolo di Tarso: "interiorità" della fede tra teologia politica ed esperienza storica*.

[494] S. Gentili, *Novecento scritturale*. *La letteratura italiana e la Bibbia*, cit., p. 562.

> (la sezione VI è intitolata *Paolo e Baruch*) aperta da una prosa che ne costituisce l'*introibo* e la chiave dottrinale. […] La raccolta si apre con l'affermazione di questa filosofia della storia si conclude, stando ai titoli, con *La scoperta di Marx*, testo che esprime in realtà l'inesauribile tensione tra tempo religioso e tempo marxiano, tra messianesimo e storia, insegnata da Benjamin e dal suo continuatore Taubes. Questa tensione è impiegata dal Pasolini esegeta di se stesso per spiegare la coincidenza tra messianesimo cristiano e "prospettiva rivoluzionaria" comunista.[495]

Dunque, oltre alle poesie della sezione IV *Paolo e Baruch*, che riportano alcuni passi tratti dalla *Lettera ai Corinti* riguardo la stoltezza della croce e lo scandalo della crocifissione, è particolarmente interessante il componimento conclusivo della raccolta, per l'appunto, *La scoperta di Marx*, che pone un sigillo a tutta la raccolta all'insegna della commistione tra spirito religioso e marxismo.

La poesia, infatti, che si compone di dieci sezioni ciascuna divisa in tre terzine di prevalenti settenari, segna un punto di svolta nell'esperienza poetica pasoliniana, una rottura tra il periodo poetico friulano, dominato dalla fissità del tempo e dal dialetto materno e la scoperta di Marx, emblema del divenire storico.

In una sorta di dimensione politico-biografica Pasolini, parlando alla madre (tanto che il titolo originario della poesia era *Alla ricerca di mia madre*), mette in luce la nuova fase a cui sta assistendo di forte mutamento sociale che, dalla realtà contadina mitica e rituale, porta alla storia dei conflitti di classe e delle istituzioni politiche[496].

Pasolini, infatti, si descrive come un figlio che «fuori dal tempo è nato»[497] di «Sangue mediterraneo / alta lingua romanza / e cristiana radice»[498]; da queste tre istanze, che caratterizzano la prima esperienza friulana di Pasolini, fondata sulla religiosità, sulla scoperta del dialetto lingua del parlar materno e della dimensione italiana del paese di provincia, si passa a una nuova fase, tramite una caduta nel mondo esterno al Friuli che sembra coincidere anche con la fine della poesia dell'idillio: «Come sono caduto / in un mondo di prosa»[499] e che lo trascina in un mondo adulto nel quale anziché i ritmi ancestrali della natura imperano le leggi

[495] S. Gentili, *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, cit., pp. 559-560.
[496] L'importanza di tale componimento come momento a partire dal quale Pasolini comincia a riflettere sul senso della storia lineare proprio del marxismo viene rilevata anche da P. Desogus in *In difesa dell'umano. Pasolini tra passione e ideologia*, cit., p. 259: «Come si scorge in un poemetto del 1949, *La scoperta di Marx*, la lotta partigiana e la Liberazione hanno infatti per Pasolini un altissimo valore simbolico, che coincide con una tappa fondamentale del suo percorso biografico, ovvero con il suo ingresso nella storia, nella sua logica, nei suoi rapporti di necessità, nei suoi conflitti».
[497] P. P. Pasolini, *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* in ID., *Tutte le poesie* tomo I, cit., p. 499.
[498] Ibidem.
[499] Ibidem. 500.

umane delle istituzioni «E ogni giorno affondo / nel mondo ragionato, / spietata istituzione / degli adulti»[500].

La parola, dunque, anziché riferirsi alla sua esperienza privata di poeta diviene ora strumento dell'impegno politico e dell'intervento nel sociale, ancorata alla razionalità: «m'imprigiono / nello stupendo dono / ch'è ormai solo la ragione»[501].

Avviene dunque in questo momento la scoperta di Marx, cioè della storia come lotta di classe che riguarda tutta l'umanità, in contrasto con le mere vicende private. La figura di Marx non appare però citata direttamente nella poesia, ma è evocata dall'esergo che cita una frase di Gor'kij: «Io so che gli intellettuali nella gioventù sentono realmente l'inclinazione fisica verso il popolo e credono che questo sia amore. Ma questo non è amore: è meccanica inclinazione verso la massa»[502].

La scoperta di Marx, tuttavia, rimane coesistente con l'esperienza del Friuli: un'«eco del cuore preesistente»[503], infatti, continua a opporsi alla lingua della razionalità e l'inclinazione alla carità, all'amore verso il prossimo, persiste in Pasolini anche nel momento d'entrata in gioco del comunismo. Proprio in nome della carità, termine *unicum* nella raccolta, intesa come retaggio dell'educazione materna e dell'esperienza friulana, avviene l'inclinazione spontanea di Pasolini nei confronti del popolo – inclinazione criticata da Gor'kij in quanto frutto non tanto dell'amore quanto di un mero meccanicismo: «Ma il peso di un'età che forza la coscienza e modella il dovere, / quando in me avrà vinto la resistenza / del mio cuore leggero? / se, con te, non ho anima d'amore, ma una fiamma di lieve carità?»[504].

In questa poesia, dunque, appaiono *in nuce* tutti quegli elementi che nei testi successivi si concretizzano nella polarità tra il principio della carità, di discendenza cristiana, e l'impegno politico, impregnato del razionalismo marxista.

La risoluzione della contrapposizione avviene nei versi finali del poemetto, nei quali, in un cambio di prospettiva, torna il richiamo alla razionalità della storia che pure appare intrisa dell'amore della carità: «La nostra storia! Morsa / di puro amore, forza / razionale e divina»[505]. Con questi versi Pasolini racconta la scoperta di un amore più grande di quello per il suo personale destino («Ma c'è nell'esistenza / qualcos'altro che amore / per il proprio destino»[506]):

[500] Ibidem pp. 500-01.
[501] Ibidem p. 501.
[502] Ibidem p. 497.
[503] Ibidem p. 500.
[504] Ibidem p. 501.
[505] Ibidem p. 503.
[506] Ibidem p. 502.

la storia personale, di narcisistica impronta[507], si apre in definitiva alla realtà più ampia dell'alterità in un percorso che, da Casarsa, porta alla partecipazione politica e all'interesse per il popolo, prima del sottoproletariato romano e poi del terzo mondo come emblema del prossimo – referente primario della carità.

La carità nelle epigrafi a *Il disprezzo della provincia*

Tale unione di marxismo e cristianesimo, d'altronde, è presente anche in un altro testo precedente all'*Usignolo*, ovvero, *Il disprezzo della provincia*, formato in una lunga genesi frammentaria tra il 1951 e il 1952. Questo romanzo, che inizialmente Pasolini sperava venisse pubblicato a puntate su «Galleria», rivista redatta da Sciascia, viene scritto quando Pasolini si trova a Roma da due anni e racconta proprio del passaggio dal Friuli a Roma e degli avvenimenti che portarono a ciò, cioè i famosi fatti del Ramuscello che furono, come disse Volponi, il vero «dramma della sua vita»[508]. L'aspetto interessante che collega *Il disprezzo della provincia* all'ultima poesia dell'*Usignolo* è da ricercarsi nelle epigrafi che Pasolini pensò per il romanzo e che rimandano tutte, in un modo o nell'altro, alla concezione della carità e dell'amore verso il prossimo da riferirsi, in questo caso, finanche ai fatti della vicenda privata di Pasolini.

La prima epigrafe, riportata a fianco del titolo nei frontespizi delle cartelle preparatorie analizzate da De Laude e Siti, è costituita proprio dalla citazione di Gor'kij che tornerà poi ne *La scoperta di Marx*. I concetti di amore verso il popolo da una parte e la meccanica inclinazione verso la massa dall'altra, tornano infatti più volte all'interno del romanzo, anche in riferimento a Pasolini stesso. Un passo in particolare può esser utile per chiarire la commistione tra cristianesimo e comunismo che avviene in Pasolini nel nome dell'amore verso il prossimo, secondo la concezione pasoliniana per la quale la carità sarebbe una virtù comune a entrambi. Tale passo è tratto da una lettera scritta da uno dei protagonisti del racconto che incarna, per interposta persona, proprio le idee di Pasolini e che parlando esprime la sua disillusione nei confronti delle speranze di rinnovamento politico e sociale nutrite all'indomani della fine della guerra:

> Così come vedi ancora una volta, il nostro caso è simile: quello che per te è stata la Resistenza per me è stata la Liberazione. Dal '45, al '48, al '49, si era venuto formando intorno a me quel nuovo mondo della

[507] Da ricordare che il concetto di narcisismo, che soprattutto nei primi componimenti è cifra stilistica ricorrente, viene per la prima volta riferito a Pasolini da Contini il quale, nella prima recensione a *Poesie a Casarsa* scriveva: «rimpianto narcisistico […] d'uno che leva un pianto continuo sulla sua morte». Cfr. G. Contini, *Al limite della poesia dialettale* in ID., *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, a cura di R. Broggini, Edizioni Salvioni, Bellinzona, 1981.
[508] P. P. Pasolini, *Lettere 1955-1975* tomo I, cit., p. CXI.

> democrazia e del progresso potenziali, ma per questo tanto più attivi: io ci ho creduto così ciecamente che il mio stato di santità di allora divenne il terreno più adatto per quegli ideali. Ho accettato il Comunismo dentro di me come il pernio della mia disponibilità e del mio amore. Io sono di quelli che hanno autenticamente considerato il Comunismo come il vero continuatore del Cristianesimo. Per te la Resistenza è caduta quasi di colpo: ti ha svuotato subito, per me l'ideale del comunismo si è invece andato inaridendo lentamente. Si è insabbiato nella reazione. lo, dentro, ne ho seguito le sorti.[509]

Le altre due epigrafi prese in considerazione sono lette da Pasolini in un articolo di François Mauriac intitolato *L'affaire Favre-Bulle* e trattano direttamente del tema della carità, e sono, citando, la prima: «Non sono cattivi, mancano soltanto d'immaginazione» e la seconda: «Ciò che v'è di più orribile al mondo è la giustizia senza carità»[510].

In tale articolo, pubblicato il 6 dicembre del 1930 su «Les nouvelles Littéraires», Mauriac – scrittore cattolico francese letto e conosciuto da Pasolini, che ne possiede infatti un libro nella propria biblioteca – racconta il processo fatto a madame Favre-Bulle, donna sposata che commise adulterio, e perciò intitolato *L'affaire Favre-Bulle*[511].

Tutto l'articolo è costruito sull'opposizione tra i membri della giuria, definiti come potenti magistrati, algidi e quasi sacerdotali e la signora Favre-Bulle che, al contrario, mano a mano che il processo procede si rannicchia sempre più nella sua sedia al banco degli imputati come se fosse una bestia braccata dai segugi. Sottolineando la poca umanità dei giudici, per i quali il processo sembra essere un modo per mettere in luce le loro doti di oratori e intellettuali, Mauriac, di contro, sottolinea l'umanità della signora, la quale per vent'anni fu moglie irreprensibile prima di cedere alla passione adultera. Mauriac cerca di indagare infatti i motivi che spinsero Favre-Bulle ad abbandonare la vita borghese per cedere alla dissolutezza e osserva come proprio un retaggio di purezza fu ciò che non le permise di vivere nella menzogna, pane quotidiano per tante altre mogli, tanto da confessare subito il tradimento al marito.

Ma il passo più importante è la chiusura dell'articolo, dove risiede anche la frase che tanto colpì Pasolini da volerla usare poi come epigrafe in più opere. Tale frase rimanda infatti alla carità che si deve avere nei confronti del prossimo, soprattutto quando è necessario giudicarne i crimini; Mauriac pone a confronto, infatti, il processo della signora con quello fatto a Gesù osservando come la società che la rifiuta e giudica fu la stessa società che ha rinnegato Cristo e lo ha espulso dal pretorio.

---

[509] P. P. Pasolini, *Il disprezzo della provincia* in ID., *Tutti i romanzi* tomo I, cit., p. 504.
[510] Cfr. le note al testo dell'edizione Meridiani Mondadori in P. P. Pasolini, *Tutti i romanzi* tomo I, cit., p. 1683.
[511] L'articolo è consultabile online al seguente indirizzo: L'Affaire Favre-Bulle · Mauriac en ligne (https:// mauriac-en-ligne.huma-num.fr). [Ultima consultazione 13/06/2025].

Probabilmente il passo ha per Pasolini anche una valenza autobiografica, in riferimento ai fatti del Ramuscello, tanto che, anche in poesie successive, Pasolini osserva come si ebbe, nei confronti della sua persona, poca carità[512].

Mauriac scrive dunque in chiusa all'articolo: «No, non è contro la punizione che protestiamo: era necessaria, ahimè! Ma qualunque sia il crimine di una creatura umana, a questo grado di vergogna e abbandono, essa merita pietà e anche rispetto e persino, un cristiano osa scriverlo, amore. Ella dovrebbe essere tanto più sacra per noi perché fu, per vent'anni, una donna irreprensibile e i suoi crimini sono diversi da lei. Per due lunghi giorni, secondo le leggi di questa giungla, un povero essere disperato fu la posta in gioco di un bellissimo gioco in cui uomini pieni di forza mostrarono il loro genio. La cosa più orribile di questo mondo è la giustizia separata dalla carità»[513].

Il concetto di una giustizia necessariamente correlata alla carità torna anche in un articolo scritto da Pasoliniqualche anno dopo *Il disprezzo della provincia* riguardo le sentenze della Sacra Rota riprendendo quasi le stesse identiche parole di Mauriac dell'articolo *L'affaire Favre-Bulle*. L'articolo in questione è del 1974 ed è intitolato significativamente *Vuoto di carità, vuoto di cultura* e si inserisce nel più ampio contesto di critica delle istituzioni – soprattutto quella della Chiesa – che coinvolge Pasolini sulla fine degli anni Settanta.

In questo scritto, che doveva fungere da prefazione a una raccolta di Sentenza della Sacra Rota, a cura di Francesco Perego, Pasolini afferma senza mezzi termini come sia rimasto fortemente scandalizzato dalla lettura di queste sentenze, non tanto «per la loro aberrazione morale e politica, il loro strisciante servilismo verso i tradizionali alleati (uomini di potere democristiani e fascisti), non per l'aria dell'imbroglio, dell'intrallazzo, dell'untuosità, del privilegio che mai come qui appaiono in tutta la loro ripugnante evidenza»[514] quanto per un fatto ben più rilevante: la totale assenza, in queste sentenze, di ogni forma di carità.

Anche per Pasolini, dunque, l'interpretazione puramente pragmatica, cioè attinente ai fatti, delle azioni umane diviene mostruosa e offensiva della dignità dell'uomo qualora manchi di carità. Ancora una volta, infatti, la carità è per Pasolini il punto d'avvio per il rapporto con gli altri esseri umani.

---

[512] Cfr., ad esempio, la poesia autobiografica *Il Coccodrillo* in appendice a *Trasumanar e organizzar*: «Non c'è dubbio: vissi una vita poco degna di essere vissuta. / Lo strano è che i miei Himmler potevano essere tutti / indistintamente. Himmler (ripeto) tra gli Ebrei, / Himmler tra i comunisti (molti); moltissimi (quasi tutti) / poi gli Himmler nel mondo per eccellenza, / il mondo borghese che vuole essere tutta la storia, stronzo! / Però, devo dir la verità, solo tra i borghesi come tali / ci furono gli uomini che meglio, credo, ebbero, / per la mia persona una certa carità. / Tuttavia ben pochi d'essi erano laici (e allora, che borghesi / erano mai?)». In P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., pp. 230-31.

[513] Cfr. F. Mauriac, *L'affaire Favre-Bulle* in https:// mauriac-en-ligne.huma-num.fr. Traduzione mia.

[514] P. P. Pasolini, *Scritti corsari* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 305.

La carità e i poveri del Terzo Mondo: *L'odore dell'India*

Il processo di passaggio dal narcisismo della propria storia privata alla consapevolezza della lotta di classe nella società, cambiamento avvenuto grazie all'avvicinamento al marxismo, e la conseguente espansione del concetto di carità, da quello strettamente connesso ai contadini friulani alla carità insita anche nel marxismo come principio di assistenza nei confronti del prossimo, si amplia ulteriormente in Pasolini con la scoperta del sottoproletariato romano e del Terzo Mondo.

Come osserva Walter Siti in *Quindici riprese*, libro che riassume cinquant'anni di studi dell'autore su Pasolini, nel periodo dei romanzi romani «Pasolini sconta in concreto quel che si rimproverava in astratto nelle *Ceneri*, di amare il popolo non per passione intellettuale ed etica ma per ossessione carnale»[515], ribadendo quel che Pasolini già aveva ammesso citando la frase di Gor'kij sull'amore dell'intellettuale per il popolo. Secondo Siti, però, nei romanzi romani alla carità si sostituisce «l'ossessione carnale», espediente che conferisce maggiore vivezza e personalità ai personaggi romani descritti[516].

È dunque un altro il momento in cui la carità viene davvero applicata al concetto di popolo, ovvero non tanto alla scoperta del popolo delle borgate romane quanto alla scoperta dei poveri del Terzo Mondo.

Secondo l'acuta analisi di Lorenzo Chiesa, che confronta il tema dell'eredità dell'amore cristiano in Pasolini, Badiou e Žižek, «l'intuizione di Pasolini sull'imminente inevitabile lotta tra il capitale edonistico e una politica di sinistra dell'*agape*» può avvenire solo se la nuova sinistra attua una «politica della povertà» proprio perché, secondo Chiesa, «Per Pasolini l'*agape* post-cristiana va chiaramente tradotta come "*caritas*" e la sua preoccupazione principale deve essere, in modo non qualificato, "la questione dei poveri"»[517]. Il punto di partenza, anche in questo caso, non può che essere il riferimento ai poveri del Terzo Mondo, sebbene poi, come vedremo, «la politica dell'*agape* non può limitarsi al terzomondismo»[518] e quindi nel Pasolini della maturità la carità viene pensata come virtù per una rifondazione della società borghese corrotta dal capitalismo, dal momento che, come osserva anche Chiesa, «è improbabile che il Terzo Mondo sia il luogo più adatto per minare l'egemonia del capitale borghese»[519].

---

[515] W. Siti, *Quindici riprese*, cit., p. 255.
[516] Ibidem p. 255.
[517] L. Chiesa, *Pasolini, Badiou e Žižek e l'eredità dell'amore cristiano* in *Wieder Religion? Christentum im zeitgenössischen kritischen Denken*, Kant, Turia, 2006 pp. 107-126, p. 9.
[518] Ibidem p. 10.
[519] Ibidem p. 10.

Partendo dunque dal concetto di "questione dei poveri" come fondante per l'accezione della carità in Pasolini, è utile prendere in esame un testo del 1961 intitolato *L'odore dell'India* il quale costituisce, come osserva Siti, il cominciamento «della fuga verso i "sottoproletari del mondo"»[520] di Pasolini proprio perché nelle popolazioni del Terzo Mondo Pasolini intravede una «rapinosa congiunzione di *eros* e *caritas*»[521] che risultava invece impossibile da attuarsi in Italia, dove *eros* e *caritas* tendono tra di loro a confliggere essendo il primo un'esuberanza individualistico, la seconda una necessità dell'impegno volta alle istituzioni.

Le origini de *L'odore dell'India* risalgono al dicembre del 1960, quando Moravia propone a Pasolini un viaggio in India che Pasolini accetta con entusiasmo, anche in vista del confronto implicito con quel che scriverà l'amico[522] su tale esperienza. Il risultato di tale viaggio sarà infatti una serie di articoli, trascritti dagli appunti presi da Pasolini anche sulle carte intestate dei vari alberghi dove alloggiò, pubblicati sul «Giorno» tra il febbraio e il marzo del 1961 e che poi Pasolini raccolse in un volume limitandosi ad aggiungere come raccordo brevi capitelli in corsivo[523].

La storia di Revi: di coloro che vogliono svuotare il mare con un ditale

Negli appunti scritti sulla società indiana con la quale Pasolini entra in contatto a mano a mano che il viaggio prosegue, il tema della carità fa la sua comparsa con forza a partire dal terzo capitolo, momento nel quale appare anche la figura di Elsa Morante che si era aggiunta a Moravia e Pasolini per un breve periodo di tempo nel gennaio del 1961.

E proprio alla figura di Morante il tema della carità è strettamente connesso, non solo in questa sede, ma, come vedremo, anche nella produzione successiva di Pasolini, rendendo Morante un referente primario per la riflessione di Pasolini sulla carità.

Il ruolo fondamentale di Morante, anche se breve comparsa durante il viaggio dei due amici, è sottolineato anche da Siti che lo connette al tema della carità: «resta tuttavia curioso che nel libretto-resoconto scritto da Pasolini al ritorno […], la Morante sia presente soltanto nel terzo capitolo e sia esplicitamente collegata al tema della carità»[524].

---

[520] W. Siti, *Quindici riprese*, cit., p. 187.
[521] Ibidem p. 188.
[522] Sulla differenza tra i due *reportage* sull'India osserva Siti: «I due titoli s'opporranno con tanto emblematico antagonismo da sembrare concordati: *L'odore dell'India* per Pasolini, *Un'idea dell'India* per Moravia. Il *reportage* pasoliniano è, in effetti, un lungo inno alla curiosità dei sensi […], uno scherzoso esibire il proprio coraggio di fronte alla prudenza e all'igienismo moraviani, un'esaltazione della "pazza carità" […] che si oppone alla ragionevolezza e alla lucidità puramente intellettuali». Cfr. siti p. 187.
[523] Cfr. Note e Notizie sul testo in P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti* tomo I, cit., p. 1725.
[524] W. Siti, *Quindici riprese*, cit., p. 312.

Il terzo capitolo de *L'odore dell'India*, intitolato *La storia di Revi* si compone di due episodi, uno incentrato su Madre Teresa di Calcutta incontrata nella città di Kajurao e l'altro incentrato sulla storia di Revi che prende invece avvio nella città di Cochin, nell'India del Sud.

Pasolini narra dunque di un avvenimento accadutogli mentre soggiornava a Cochin, nella fase finale del suo viaggio in India; uscito da solo dall'albergo per una passeggiata, Pasolini si imbatte in Revi, un indiano che aveva già conosciuto in un breve incontro precedente con Moravia e Morante, il quale, staccandosi «dal mucchio degli straccioni, dei malati, dei ruffiani»[525] si mette a seguirlo per vendergli un ananas che Pasolini compra. Da quel momento la presenza di Revi diviene constante, sempre presente nei dintorni dell'albergo dove alloggia Pasolini, tanto che Pasolini arriva ad invitarlo a salire sulla barca con la quale si stava accingendo a fare una gita nel mare aperto.

La descrizione che Pasolini fa di Revi è incentrata su termini che rimandano alla sfera della dolcezza e dell'angelicità, in forte contrasto con il contesto di degrado del gruppo di mendicanti di cui Revi fa parte; egli viene infatti descritto da Pasolini come un bambino dal «sorriso arguto e dolce», con gli «abiti di angelo»[526] svolazzanti, e una amabilità perenne nei gesti che fa in un qualche modo affezionare Pasolini alla sorte di Revi, per il quale si trova a provare più pietà rispetto a tutti gli altri mendicanti incontrati «perché era l'unico lieto, di una lietezza cristiana»[527].

La sera, rientrato in albergo e parlando a cena con Moravia e Morante, Pasolini espone dunque agli amici i suoi scrupoli maturati nei confronti della sorte di Revi, pur rendendosi conto dell'inutilità del gesto di provare a salvarlo in un qualche modo[528].

A questo punto la comitiva si divide in due opposte linee di pensiero: Moravia, da una parte, «con la sua esperienza resa asciutta e priva di ogni sentimentalismo dal suo fondo romano e cattolico» consiglia a Pasolini di seguire le ragioni della coscienza; Morante, al contrario, aggressiva e dolce, «attratta dall'assurdo»[529] decide di unirsi a Pasolini, divenendo, come osserva Siti, alleata di Pasolini in quel sentimento di «pazza carità»[530] che li accomuna nel sentimento di fraternità di chi appartiene alla stirpe di coloro che hanno «come ideale di vita, quello di svuotare con un ditale il mare»[531].

---

[525] P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, in ID., *Romanzi e racconti* tomo I, cit., p. 1230.
[526] Ibidem p. 1231.
[527] Ibidem p. 1233.
[528] Osserva infatti Pasolini: «Eravamo ormai verso la fine del nostro viaggio in India, ed eravamo mezzi dissanguati dalla pena e dalla pietà. Ogni volta che in India si lascia qualche persona, si ha l'impressione di lasciare un moribondo che sta per annegare in mezzo ai rottami di un naufragio. Non si può resistere a lungo a questa situazione: ormai tutta la strada dell'India dietro a me era seminata di naufraghi che non mi tendevano neanche la mano». cfr. P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, in ID., *Romanzi e racconti* tomo I, cit., p. 1233.
[529] P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, in ID., *Romanzi e racconti* tomo I, cit., p. 1233.
[530] W. Siti, *Quindici riprese*, cit., p. 187.
[531] P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, in ID., *Romanzi e racconti* tomo I, cit., p. 1233.

Pasolini e Morante decidono dunque di prova a chiedere ospitalità per Revi ad un'organizzazione cattolica che si occupa di ragazzi abbandonati e fanno così la conoscenza di Father Wilbert, un prete olandese che si dichiara disposto a ospitare Revi nella sua associazione "St. Francis' Boys' Home". A questo punto, i due amici vanno a cercare Revi e lo trovano nel «gruppo di straccioni e manigoldi», diverso da tutti gli altri, «fresco, col suo sorriso penetrante e radioso, come se fame, sonno, malattia, corruzione, orrore non esistessero o non facessero alcuna presa su di lui»[532] e lo invitano a seguirli nell'associazione di Father Wilbert dove gli promettono che avrebbe trovato un posto dove mangiare, dormire, fare scuola, imparare un lavoro.

L'episodio si conclude con un finale incerto, con Pasolini che lascia Revi nelle mani di Father Wilbert con un'ultima pietosa promessa di un suo ritorno in India dall'Italia strappata di fronte alle suppliche di Revi il cui insicuro destino pende come un'ombra scura sull'animo di Pasolini che non riesce infatti a guardare Revi in faccia per l'ultima volta nel momento dell'addio: «"Ma tu tornerai dall'Italia?". "Ma sì", balbettai, "tornerò, tornerò…". Non riuscivo più a guardarlo nel viso, non c'era niente, niente da fare, se non sperare in Father Wilbert»[533].

Madre Teresa e la carità come "ragione di vita"

Questo episodio, che narra le gesta di un atto di carità privata, compiuto da un Pasolini ben consapevole dell'inutilità di tale opera, funge in realtà da contraltare all'episodio narrato più brevemente nella prima parte del capitolo nel quale Pasolini racconta la visita, fatta sempre insieme a Moravia e Morante, a suor Teresa di Calcutta.

I tre si trovano a Kajurao, l'unica città davvero bella nel senso "occidentale", «un immenso prato-giardino di gusto inglese»[534] cosparso di cespugli rotondi e buganvillee e di lì decidono di andare a conoscere Suor Teresa, che fondò a Calcutta nel 1950 la Congregazione delle Suore della Carità rivolta soprattutto all'aiuto dei lebbrosi per permettere loro una morte dignitosa.

Ciò che colpisce Pasolini di Madre Teresa è l'aspetto eminentemente pratico di una religiosità nella quale lo spirito di Cristo appare «vivido e dolce» in un «trapianto splendidamente riuscito»[535] perché proprio nell'azione concreta trova la sua ragione d'essere: «Suor Teresa cerca di fare qualcosa: come lei dice, solo le iniziative del suo tipo possono servire, perché cominciano dal nulla»[536].

---

[532] Ibidem p. 1235.
[533] Ibidem p. 1238.
[534] Ibidem p. 1225.
[535] Ibidem p. 1227.
[536] Ibidem p. 1228.

Madre Teresa è infatti per Pasolini l'emblema di una carità pratica, attiva che si rivolge nel concreto al prossimo e che è dunque l'attualizzazione più pura della carità cristiana. Per meglio spiegare quale sia il viso di tale "carità attiva" Pasolini fa riferimento a un passo della *Recherche* di Proust nel quale lo scrittore francese descrive il personaggio della vecchia serva Francesca, caratterizzata dal «viso antipatico e sublime della vera bontà», da un'aria allegra, positiva, indifferente e brusca nella quale non si legge alcuna compassione, nessuna tenerezza di fronte alla sofferenza umana ma che costituisce «l'incarnazione veramente santa della carità attiva»[537].

La carità attiva, controparte del misticismo

Il tema della carità attiva, cioè della carità che si esplicita nell'agire delle opere, che Pasolini collega direttamente all'opera caritatevole di Madre Teresa di Calcutta, è di fondamentale importanza per capire la contrapposizione che, soprattutto nelle opere di fine anni Sessanta e Settanta, Pasolini istituisce tra le due opposte istanze dell'animo umano, ovvero quella spirituale e quella pratico-organizzativa.

Come osserva Venturi nella sua tesi di dottorato, la tendenza di Pasolini a «inquadrare la realtà mediante sistemi oppositivi»[538] fa sì che in Pasolini la carità si caratterizzi come emblema del momento pratico della vita dell'essere umano, afferente alla religiosità cristiana ma contrapposta al momento meramente contemplativo in quanto la carità trova la sua ragione d'essere nelle azioni e nelle opere concrete.

Questa polarità tra la carità e la vita contemplativa diviene particolarmente significativa quando Pasolini comincia a riflettere sulla figura di san Paolo, a fine anni Sessanta; è proprio l'apostolo, infatti, a conferire nelle sue lettere la nota centralità alla carità rispetto alle altre virtù teologali e quindi, sulla base di questa riflessione che occupa Pasolini negli anni in cui sta scrivendo la sceneggiatura sulla vita del santo, per Pasolini la carità diventa cifra stilistica espressamente paolina.

---

[537] Cfr. Note e Notizie sul testo in P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti* tomo I, cit., p. 1726. Come notano Siti e De Laude nelle note all'edizione dei Meridiani Mondadori, «Il passo di Proust, riferito non direttamente alla serva Francoise ma alle allegorie giottesche degli Scrovegni, si trova nella Recherche I 82 (edizione Gallimard 1954): "quand, plus tard, j'ai eu l'occasion de rencontrer au cours de ma vie, dans des couvents par exemple, des incarnations vraiment saintes de la charité active, elles avaient généralement un air allègre, positif, indifférent et brusque de chirurgien pressé, ce visage où ne se lit aucune commisération, aucun attendrissement devant la souffrance humaine... et qui est le visage sans douceur, le visage antipathique et sublime de la vraie bonté"».

[538] M. T. Venturi, *«Io vivo fra le cose e invento, come posso, il modo di nominarle». Pier Paolo Pasolini e la lingua della realtà*, Firenze University Press, 2020, p. 235.

San Paolo diviene infatti per Pasolini il referente primario della carità tanto che Pasolini incentra tutta la personalità dell'apostolo proprio sull'opposizione tra la legge e la carità, l'*eros* e l'*agape*[539], il trasumanare e l'organizzare.

Nella carità, dunque, si esprime al meglio il fine del dovere civico e della morale cristiana, essa rappresenta per Pasolini il requisito di partenza per la socialità, è la virtù che deve presiedere al dovere civico e sociale e in ciò è, come visto, il punto di congiunzione tra il cristianesimo e il comunismo. Questa visione "sociologica" della carità viene mutuata da Pasolini da san Paolo, come osserva Venturi: «Sulla scia di san Paolo, quindi, che considerava la carità come la più importante delle tre virtù teologali, anche Pasolini elabora una visione antropologica fondata sulla centralità della "Carità", necessaria alla "ragione che presiede al fare", "che produce azione"»[540].

L'aspetto comunitario della carità occupa un posto preminente anche in alcune poesie della raccolta *Trasumanar e organizzar*, nella quale torna la figura di San Paolo e nella quale, difatti, la contrapposizione tra vita attiva e contemplativa, evidente sin dal titolo, si pone in continuità con la riflessione che Pasolini conduce negli anni giovanili sulla religiosità dei mistici e sulla storia delle religioni.

Riprendendo infatti il terzo capitolo de *L'odore dell'India*, oltre alle storie di carità di Madre Teresa e di Revi, trova spazio nella parte iniziale del capitolo anche una riflessione di Pasolini sulla religiosità indiana e su come essa abbia dei risvolti eminentemente pratici, anche se inaspettati. Esaminando infatti come in India l'atmosfera sia in generale «favorevole alla religiosità», Pasolini osserva come, perduto probabilmente il contatto con le fonti dirette della loro religione, si osserva negli indiani «una religiosità generica e diffusa: un prodotto medio della religione. La non violenza, insomma, la mitezza, la bontà degli indù»[541]. Da ciò deriva secondo Pasolini l'aspetto pratico della religiosità indiana: «Così la loro religione, che è la più astratta e filosofica del mondo, in teoria, è ora, in realtà, una religione totalmente pratica: un modo di vivere. Si giunge addirittura a una specie di paradosso: gli indiani, astratti e filosofici

---

[539] La contrapposizione tra carità e *eros* in Pasolini è stata già rilevata da Walter Siti sia come tendenza stessa del Pasolini autobiografico raccontato nelle opere della giovinezza sia come aspetto di Paolo nell'omonima sceneggiatura; in entrambi i casi, infatti, questa contrapposizione ha a che fare anche con l'omosessualità dei personaggi. Cfr. W. Siti, *Quindici riprese*, cit., p. 76: «L'idea di diventare santo: Pasolini ci gioca spesso, ci scherza, ci ironizza – chiederà alla Curia, dice, d'essere fatto santo, vista la pazienza con cui sopporta le indiscrezioni dei media; si convince che la Morante lo vorrebbe santo e le oppone la propria vorace vitalità […]; invidia e ammira, come abbiamo visto, quelli che alla santità davvero si avvicinano, per via d'ascesi o di carità. Quando prova a modernizzare, per esigenze cinematografiche, la psicologia di san Paolo, gli viene spontaneo di modellarla sulla propria, divertendosi a schizzare un autoritratto per interposta persona».

[540] M. T. Venturi, *«Io vivo fra le cose e invento, come posso, il modo di nominarle». Pier Paolo Pasolini e la lingua della realtà*, cit., p. 236. La citazione della carità come «Ragione che presiede al fare» viene estrapolata da Venturi dalle poesie di *Trasumanar e organizzar* in opposizione alla «Ragione pratica del potere», eminentemente borghese. Proprio nelle poesie di *Trasumanar e organizzar*, che verranno analizzate nei prossimi paragrafi, si accentua infatti la preminenza della carità nella sua valenza sociale.

[541] P. P. Pasolini, *L'odore dell'India* in ID., *Romanzi e racconti* tomo I, p. 1227.

alle origini, sono attualmente un popolo pratico (sia pure di una pratica che serve a vivere in una situazione umana assurda). […] Così, in India, ora, più che alla manutenzione di una religione, l'atmosfera è propizia a qualsiasi spirito religioso pratico»[542].

Lo stesso ragionamento viene riproposto da Pasolini a distanza di anni in una recensione uscita sul «Tempo» nel settembre del 1973 dal titolo *Insegnamenti anche per noi della religione indiana*. In tale articolo Pasolini recensisce il libro *Induismo e buddismo* di Ananda K. Coomaraswamy, famoso studioso dell'arte indiana ribadendo il suo interesse per la storia delle religioni pur ammettendo di essere poco esperto delle religioni orientali. L'argomento che Pasolini ritiene più degno di nota del libro di Coomaraswamy è, ancora una volta, l'attenzione rivolta all'aspetto pratico della religione indiana: «Ciò che mi ha colpito forse più di tutto in questo straordinario compendio (che mi ha molto emozionato) è un elemento finora trascurato della filosofia indiana, cioè il suo momento pragmatico che è invece conosciuto a fondo e capito ancora più a fondo: così a fondo da risultare addirittura "behavioristico"!»[543].

Pasolini è infatti attratto dalle conclusioni pratiche a cui giunge la religione indù secondo Coomaraswamy, in particolare in riferimento al rapporto del fedele con la società. Sebbene infatti la filosofia indù sia sempre sembrata «politicamente reazionaria», Pasolini osserva come in realtà Coomaraswamy metta in luce la continuità esistente tra i valori promulgati dalle istituzioni e la vita ordinaria dei cittadini, tra i quali non sussiste punto di rottura, così come non c'era differenza tra la cultura della Chiesa cattolica medievale e la società feudale, avendo entrambe in comune gli stessi principi e valori. La spontanea inclinazione pasoliniana per queste forme di società nelle quali la vita quotidiana dei cittadini è regolamentata da valori promulgati dalle istituzioni ma sentiti ancora come attivi per la popolazione si inserisce in un più ampio contesto di critica che Pasolini muove a partire dagli anni Settanta nei confronti della società borghese basata sull'edonismo e separata del tutto dai valori della Chiesa, che conduce ad una profonda crisi della Chiesa da dopo la fine del fascismo, periodo in cui ancora vi era una comune ideologia di fondo tra istituzione e popolazione.

Per questo motivo una religiosità che si traduce in aspetti pratici, del vivere comune, affascina molto Pasolini, in quanto vi intravede una possibilità di società nella quale vi sia una continuità di valori che verrebbero altrimenti spazzati via dal consumismo.

Il connubio quasi ossimorico che si instaura tra religione astratta e filosofica e religione pratica interessa dunque fortemente a Pasolini che comincia a pensare all'aspetto pratico come all'altra faccia della medaglia dell'aspetto contemplativo e, ancora una volta, fa derivare la compresenza di questi due aspetti proprio da san Paolo.

---

[542] Ibidem.
[543] P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 1888.

In un'intervista del 1969 rilasciata a Duflot, parlando della realizzazione della sceneggiatura sulla vita del santo e della contemporanea stesura della raccolta poetica *Trasumanar e organizzar*, Pasolini ribadisce come l'ideologia religiosa di san Paolo si basa per l'appunto sui due aspetti fondamentali dell'agire e del contemplare, tra di loro uniti per mezzo della carità: «Vado scoprendo sempre più in proposito, man mano che studio i mistici, che l'altra faccia del misticismo è proprio il fare, l'agire, l'azione. […] Ci sarebbe molto da dire sui popoli che, secondo noi, agiscono solo al livello pratico, pragmatico; sono sempre ascetici e profondamente religiosi»[544].

San Paolo, immagine per eccellenza, per Pasolini, della contrapposizione tra misticismo e agire è, infatti, da una parte, a tutti gli effetti un mistico, con il rapimento estatico al Terzo Cielo e la rivelazione divina sulla strada di Damasco; dall'altra, invece, è l'organizzatore più puntuale e accanito della Chiesa cristiana e il punto di contatto tra queste due controparti è proprio il fine caritatevole che guida tutte le azioni del santo, volte all'aiuto concreto del prossimo.

Gli «scrittori cattolici francesi» della formazione giovanile

La compresenza però di un aspetto pratico all'interno del misticismo è in realtà per Pasolini un argomento di vecchi data, che si potrebbe far risalire alle letture giovanili di alcuni scrittori cattolici francesi, tra cui Maritain, Claudel, Peguy, Pascal che potrebbero forse far parte di quegli "autori mistici" dei quali Pasolini parla nella sopra citata intervista con Duflot.

Nel 1955, infatti, in occasione di un'inchiesta omaggio a Paul Claudel, morto proprio in quell'anno, Pasolini, chiamato da Giancarlo Vigorelli a testimoniare l'importanza di Claudel insieme ad altri scrittori come Bertolucci e Caproni, scrive un breve testo che sarà poi pubblicato su «La Fiera letteraria». Parlando di Claudel, Pasolini ammette che lo lesse al fine di documentarsi per uno studio del 1948 sul motivo religioso della poesia ungarettiana, e lo inserisce in una rosa di alcuni altri autori conosciuti da tempo che pone sotto il nome di scrittori «cattolici francesi»: «Quanto a me, devo dire che quello con Claudel non è stato un incontro. […] Dirò che l'ho letto al fine di documentarmi, nel '48, preparando uno studio sul "motivo religioso" della poesia ungarettiana. Bene o male, conoscevo gli altri cattolici francesi: Péguy già da tempo e, proprio in quei giorni con fortissima simpatia, Bernanos e Maritain. E devo aggiungere, per completare lo schema autobiografico, che, durante la guerra, in una specie di

[544] P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1462.

esilio nella campagna friulana, uno dei miei due o tre libri, anzi forse IL mio libro, erano stati i *Pensieri* di Pascal»[545].

De Martino e il misticismo di santa Teresa d'Avila

Nel novero di questi autori si può aggiungere anche De Martino in particolare per alcune considerazioni che l'antropologo fa riguardo ai mistici e che vengono attentamente recepite da Pasolini per tramite di Fortini.

In particolare, tali annotazioni sono inserite nel saggio *Mito e religione* compreso nell'antologia di Fortini *Profezie e realtà del nostro secolo* del 1975, libro attentamente letto e studiato da Pasolini che ne sottolinea numerosi passi[546].

Questo saggio è di parecchi anni successivo alla lettura pasoliniana degli scrittori cattolici francesi; tuttavia, permette di gettare un ponte tra le nozioni di carità attiva e ruolo sociale contenute negli scrittori francesi e la rielaborazione che ne farà Pasolini soprattutto nella figura di san Paolo.

Il saggio *Mito e religione* di De Martino presenta alcuni concetti molto interessanti che vengono ripresi e riadattati da Pasolini; in particolare, come già visto nel primo capitolo, all'interno della più ampia analisi sul simbolo mitico-rituale, il simbolo cristiano ha per De Martino una valenza del tutto particolare, in quanto esso non sarebbe riconducibile ad un mito delle origini reiterato e inserito in una concezione ciclica della storia, come avviene per le altre religioni antiche, ma implicherebbe una «presa di coscienza della storicità della condizione umana e la instaurazione di un piano escatologico del tempo irreversibile, in opposizione all'eterno ritorno delle religioni del mondo antico o primitivo»[547].

Questa particolarità del simbolo cristiano diviene decisamente importante se si analizza la storia della cultura e della società europea come derivante proprio dalla nuova concezione storica che si inaugura con il cristianesimo e che inserisce attivamente l'uomo all'interno del processo storico[548]; l'uomo antico, infatti, vivendo all'interno di una storia predefinita,

---

[545] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, cit., p. 2721.
[546] Cfr. A. M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere*, cit., p. 77.
[547] E. De Martino, *Mito e religione* in F. Fortini, *Profezie e realtà del nostro secolo*, cit., p. 533.
[548] De Martino analizza anche gli esiti estremi di tale processo, ovvero quelli della modernità, momento in cui si assiste ad un estremo rischio esistenziale dovuto alla «perdita della presenza»: il fatto che l'uomo sia inserito in una storia non predefinita ma *in fieri*, costituita da simbologie rituali già decise, *in illo tempore*, da numi ed eroi, fa sì che l'uomo si collochi al centro del mondo. Ma essere al centro del mondo equivale al non esserci, al mettere in dubbio l'esistenza ontologica e ciò comporterebbe una inautenticità esistenziale da cui derivano l'alienazione e le malattie psichiche. È di fronte a questo scenario della modernità che si spiega dunque il processo di rivalutazione della religione che sta avvenendo nei quarant'anni precedenti la stesura del saggio di De Martino e il conseguente tentativo di riaffermare un'«autonomia del sacro» come «permanente esigenza della natura umana». Cfr. E. De Martino, *Mito e religione* in F. Fortini, *Profezie e realtà del nostro secolo*, cit., p. 532.

riconduceva le situazioni critiche ricorrenti e i rischi di crisi alla ripetizione di un identico simbolo inaugurale di fondazione metastorica.

Questo aspetto del simbolo mitico-rituale aveva dunque la funzione tecnica di destorificazione del divenire, che avveniva togliendo le crisi personali dal loro isolamento individualistico per trattarle in forma socializzata e istituzionale mediante la reintegrazione di un comune e condiviso mondo di valori.

Le esistenze degli uomini antichi, quindi, erano vissute, grazie al simbolo mitico-rituale e all'eterno ritorno, in un «regime di esistenza protetta»[549] dovuto alla destorificazione della presenza individuale.

Tuttavia, l'aspetto davvero interessante dell'alienazione e della destorificazione religiosa è che esse non possono comunque, in nessun caso, eludere la storia umana e i fatti concreti della storia umana, come osserva De Martino: «Nei modi che son propri dell'alienazione e della destorificazione religiose, cioè per entro l'orizzonte protettivo e reintegratore della metastoria mitico-rituale, gli individui e i gruppi cercano numi e rapporti con numi, ma ciò che effettivamente essi trovano è in ultima istanza la non eludibile storia umana, le opere variamente qualificabili come economiche, sociali, giuridiche, politiche, morali, artistiche, scientifiche, filosofiche»[550].

L'invitabile riferimento al mondano operare persiste secondo De Martino anche nella mistica e questo collegamento con il misticismo è per noi di assoluta importanza per meglio comprendere il ruolo che la carità attiva ha secondo Pasolini nei confronti della società. De Martino osserva infatti come anche nei mistici più impiegati nella negazione della storia e della società a cui appartengono, l'aspetto storiografico li fa essere sempre e comunque «organi di una società storica funzionante, aperta – se si mantiene nella storia – al mondano operare»[551]. Un mistico a tutti gli effetti "slegato" dal mondo in cui vive non sarebbe perciò in realtà un mistico, quanto più un malato. Nei "veri" mistici, osserva De Martino, anche se la malattia può assumere un rilievo più o meno grande, è pur sempre la guarigione a individuarli culturalmente e, con la guarigione, la loro giudicabilità secondo le opere.

A questo punto, per meglio spiegare il concetto espresso, De Martino prende in esame alcuni passi de *Il castello interiore* di santa Teresa d'Avila nei quali si ribadisce la necessarietà dell'essere inseriti nella società e, soprattutto, di contribuire con opere alla società nello spirito della carità cristiana di amore verso il prossimo – rifacendosi in ciò direttamente all'esempio di san Paolo:

---

[549] Ibidem p. 538.
[550] Ibidem p.541.
[551] Ibidem pp. 541-42.

> [In S. Paolo] si ammirano gli effetti della vera contemplazione e delle visioni che sono da Dio, non dall'immaginazione o dal demonio. Forse che egli si nascose per non occuparsi che in godere le delizie di queste grazie? Ma lo sapete anche voi: non ebbe riposo di giorno e neppure dovette averne di notte, perché in essa si guadagnava da vivere... Questo è il fine dell'orazione, figliuole mie: a questo tende il matrimonio spirituale: a produrre opere ed opere, essendo questo, come ho detto, il vero segno per conoscere se si tratta di favori e di grazie divine... Ma per questo è necessario, ripeto, che cerchiate di non far consistere il vostro fondamento soltanto nel recitare e nel contemplare, perché se non procurate di acquistare la virtù e non ne fate l'esercizio, rimarrete sempre delle nane. E piaccia a Dio che vi limitiate soltanto a non crescere, poiché su questa via, come sapete anche voi, chi non va innanzi torna indietro. Tengo per impossibile, infatti, che l'amore, quando vi sia, si contenti di rimanere sempre nello stesso stato. […] Benché vi siano moltissimi indizi per conoscere se amiamo Dio, tuttavia non possiamo mai esserne sicuri, mentre lo possiamo quanto all'amore del prossimo... Quando vedo delle anime tutte intente a rendersi conto dell'orazione che fanno e così concentrate quando sono in essa da far pensare che non abbiano ardite di fare il più piccolo movimento né di divergere il pensiero per paura di perdere quel po' di gusto e di devozione che sentono, mi persuado che non conoscono il cammino dell'unione. Pensano che consista tutto nel fare così. No, sorelle mie. Il Signore vuole opere. Vuole, per esempio, che non ti curi di perdere quella devozione per consolare un'ammalata a cui vedi di poter esser di sollievo, facendo tua la sua sofferenza, digiunando tu, se occorre, per dare da mangiare a lei: e ciò non tanto per lei, quanto perché sai che questa è la volontà di Dio.[552]

Con la ripresa di questo passo di Teresa D'Avila De Martino sottolinea dunque alcuni aspetti ampiamenti presenti in Pasolini, tra tutti, il ruolo della carità come amore nei confronti del prossimo che coesiste insieme alla parte contemplativa. La contrapposizione tra vita attiva e contemplativa, presente in tutti i mistici, è ciò che maggiormente affascina Pasolini ed è anche l'aspetto che più mette in risalto non solo nel *san Paolo* ma anche in riferimento a sé stesso: in un già citato articolo uscito sulla rubrica *Il Caos* del settimanale «Il Tempo» nel dicembre del 1969, analizzando una frase di «Potere Operaio» sulla necessità di anteporre l'aspetto organizzativo della lotta sociale a tutti gli altri aspetti, dal momento che la vera rivoluzione avverrebbe solo attraverso l'organizzazione pratica, Pasolini osserva come immediatamente tale frase potesse essere ricondotta a san Paolo: «Ecco una frase che avrebbe potuto pensare san Paolo»[553]. Ma pur dando una spiccata preminenza all'aspetto organizzativo, Pasolini osserva come anche nella lotta rivoluzionaria degli studenti esista comunque un momento ascetico, inscindibile, anche se derivato, da quello pratico; alla base del Movimento Studentesco Pasolini rileva infatti la presenza di un'«ascesi che consiste nel fare» tanto che in ogni riunione organizzativa di questo movimento politico, che vorrebbe essere, per l'appunto, solo pratica,

[552] E. De Martino, *Mito e religione* in F. Fortini, *Profezie e realtà del nostro secolo*, cit., pp. 542-43.
[553] P. P. Pasolini, *Il Caos*, cit., pp. 211-13.

incombe in realtà «un'aria rigidamente mistica»[554], cosa che non è necessariamente un male per Pasolini[555]. Un'affermazione come quella in questione, infatti, secondo Pasolini «non appartiene più all'ordine delle cose pratiche e organizzative cui essa verbalmente vorrebbe appartenere nell'atto di essere espressa. Essa le trascende, diviene immediatamente un atto di fede. […] Per la prima volta, che io sappia, nella storia il Credere nasce dal Fare: mentre dal tempo della Bibbia, attraverso San Paolo fino ai giorni nostri, il Fare non era che l'altra faccia del Credere. È da supporsi che un Credere (incondito, rimosso, non affrontato, spregiato) presieda a tutta questa operazione: e che non si tratti che di un ritorno ad esso, attraverso la scoperta del Fare (dell'Organizzare)»[556].

Nei confronti dell'importanza delle "opere" e del momento organizzativo Pasolini si sente fortemente inadeguato, perché si accorge di essere «uno di quegli intellettuali che, come l'enorme maggioranza degli intellettuali, non ha mai "organizzato" niente: ha solo contribuito alla "organizzazione" o con le parole o con modesti contributi finanziari, o, infine, con la sua pura e semplice presenza»[557]; tuttavia, il connubio tra ascesi e organizzazione, che già aveva riscontrato nei mistici, continua ad affascinarlo e a rimanere un mistero insoluto ma stimolante. Conclude infatti la trattazione Pasolini affermando che, qualora scoprisse finalmente il nesso tra misticismo e organizzazione, diventerebbe un appassionato organizzatore.

Il saggio di De Martino, invece, termina analizzando il cambiamento in cui è occorso il divenire storico da dopo la comparsa del cristianesimo; essendo l'incarnazione un evento storico accaduto una sola volta e per sempre, al contrario dei miti archetipici di continua rifondazione, esso comporta il fatto che «nulla di veramente nuovo può accadere "dopo" di esso» e che quindi per il cristiano il momento centrale della storia sia già avvenuto e non da attendere.

Danièlou e la «carità sincera» del cristiano operaio

A tal proposito, De Martino cita una famosa opera del 1953 del gesuita Jean Daniélou intitolata *Saggio sul mistero della storia* nella quale il teologo francese analizza la concezione della storia in base a diverse prospettive filosofiche e teologiche contrapponendo, soprattutto,

[554] Ibidem.
[555] Osserva infatti Pasolini nell'appendice de *La religione del mio tempo* in un epigramma dedicato a Asor Rosa: «Meglio portare, nel marxismo, una radice mistica / che una radice piccolo-borghese moralistica». In P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, in ID., *Tutte le poesie* tomo I, cit., p. 1076.
[556] Cfr. P. P. Pasolini, *Il Caos*, cit., p. 213.
[557] P. P. Pasolini, *Il Caos*, cit., p. 213.

la concezione marxista della storia, aperta sull'avvenire, e quella cristiana, per cui invece la storia è sostanzialmente decisa.

Il saggio di Daniélou, che potrebbe esser stato letto direttamente da Pasolini, o comunque indirettamente attraverso le citazioni che ne fa De Martino, crea d'altra parte un ponte tra comunismo e cattolicesimo proprio sulla base della carità attiva, prospettiva similare a quella pasoliniana; il «cristiano operaio» ideale è caratterizzato infatti da Daniélou da due valori fondamentali che lo differenziano dal borghese, cioè la povertà nei modi e la fratellanza nei confronti del prossimo che consiste nella rottura delle barriere nazionali e di classe che caratterizzano invece il mondo borghese. Un presupposto fondamentale auspicato dunque da Daniélou per il cristianesimo del domani è la «formazione d'un proletariato mondiale» derivata da un momento di «apostolato missionario»[558].

Il ruolo del cristiano è dunque per Daniélou fortemente attivo, deve fondarsi su opere concrete e deve essere spinto dalla carità – emblema della fratellanza. La carità, soprattutto, è alla base del ruolo da missionario a cui è chiamato ogni cristiano: sono infatti le opere di carità, come osservava anche Teresa d'Avila, ad essere l'unica cartina di tornasole dell'amore di Dio nei confronti dell'umanità.

A questo punto Daniélou sottolinea un aspetto fondamentale della carità, ovvero quello della sincerità, facendo in ciò appello direttamente a san Paolo:

> V'è un altro aspetto della sincerità, che riguarda gli altri e che S. Paolo definisce con un'espressione che in lui ritorna spesso, ed è quello della «carità sincera». Bisogna che la vostra carità sia una carità sincera. In che cosa consiste questa carità sincera? Consiste nel cercare il bene degli altri. Noi desideriamo il loro bene, ma desideriamo anche ch'essi abbiano riconoscenza per il bene che facciamo loro, desideriamo che essi siano contenti di noi, desideriamo di essere stimati. Al nostro desiderio di bene si mescolano molte cose. La carità veramente disinteressata è quella che fa sì che noi siamo felici quando gli altri divengono veramente migliori e quando essi amano Dio anche se poi non si occupano più di noi. Ciò corrispondeva per S. Paolo a dei problemi concreti. Si sa che l'avevano accusato d'essere un uomo interessato e avido d'onori. In queste lettere egli si giustifica,

[558] J. Danielou, *Saggio sul mistero della storia*, Morcelliana, Brescia, 1957, p. 87.

> dimostrando di non aver cercato nel suo apostolato alcun vantaggio per sé.[559]

La carità sincera, dunque, si traduce nell'adoperarsi concretamente nelle opere di bene, cioè nell'avere lo zelo attivo[560] e deve affiancarsi, secondo Daniélou, al misticismo che da solo non può bastare – essendo la carità, come dice san Paolo, il più importante tra i due momenti. Daniélou fa infatti riferimento proprio a san Paolo per esplicare il rapporto tra carità attiva e contemplazione e la predominanza della prima sull'altra, in particolare nel capitolo quinto dedicato alla gnosi.

Osservando dunque come la gnosi, cioè «l'esistenza d'una conoscenza superiore d'ordine religioso»[561], abbia costituito da sempre per il cristianesimo uno dei problemi maggiori e più complessi, Daniélou cita san Paolo circa l'inutilità della speculazione gnostica se avulsa dalla carità: «Vediamo già san Paolo condannare la "saggezza dei principi di questo mondo", esaltare la carità come unica prova autentica del ministero della parola e tuttavia ricordare che Dio l'ha introdotto in Paradiso e gli ha rivelato cose ineffabili»[562].

San Paolo, infatti, è l'emblema di questa perenne contrapposizione tra zelo attivo e misticismo, entrambi facce di una stessa medaglia ma con una preminenza dell'aspetto caritativo; a tal proposito, Daniélou cita un passo di Pascal, autore che Pasolini annovera tra i fondanti della sua formazione giovanile, nel quale ritorna la contrapposizione tra scienza/gnosi e carità presente in san Paolo:

> Ma quando Pascal viene a dirci che «tutta la scienza del mondo non vale un atto di carità» egli è un testimonio autentico. Così pure quando San Paolo ci dice che i doni mistici non sono l'essenziale e che quel che importa è la carità possiamo prenderlo in parola. Ciò ha peso. Innanzitutto si avverte ch'è parola di verità dove tutto è rimesso al suo posto, dove nulla è deprezzato, dove lo splendore dei doni mistici che sono uno dei migliori gioielli della santità cristiana, è pienamente

[559] Ibidem pp. 337-38. Al passo sulla carità sincera auspicata da san Paolo fa riferimento anche Fortini che, come già osservato, si interroga lungamente sui rapporti tra cristianesimo e comunismo. In particolare, come osserva Dalmas nel suo libro *La protesta di Fortini*, Fortini, in un convegno del "Movimento di Religione" tenuto da Capitini e Tartaglia nel quale si discuteva del controverso rapporto tra marxismo e cristianesimo, propone la nascita di un organismo non governativo di coordinamento culturale. A conclusione di tale proposta, citando san Paolo, afferma come tali parole siano guidate da uno spirito di sincera carità: «Così capissero i miei lettori da quale carità non finta mi son dettate queste confuse, ma tuttavia chiare abbastanza, parole». Cfr. D. Dalmas, *La protesta di Fortini*, cit., p. 211.

[560] Ibidem p. 381: «Lo zelo attivo della Parusia è dunque ancora la carità missionaria; essa è paziente, ma è anche operante, non con l'affrettare la Parusia a spese della conversione delle anime, ma con l'affrettare la conversione delle anime in vista della Parusia».

[561] Ibidem p. 359.

[562] Ibidem p. 359. Danielou osserva poi come questo dibattito continui all'interno della Chiesa, che si fregia della gnosi come di uno dei più bei gioielli della sua corona o come la cosa più importante, tanto che «le false mistiche d'ogni parte, mistiche del tempo o mistiche dell'eterno, pretendono di possedere il segreto ultimo delle cose», dimenticando che la carità è sempre cosa migliore. Cfr. J. Danielou, *Saggio sul mistero della storia*, cit., p. 359.

> valorizzato, ma dove tuttavia al di sopra di ogni altra cosa è esaltata la carità nel vero senso della parola, la carità per la quale non si fa la volontà propria, ma la volontà di colui che si ama. «Perché la più grande delle tre è la carità!» (7 Cor., XIII, 13)[563].

Ma pur conferendo alla carità attiva un aspetto predominante, Daniélou osserva come, «nella realtà vissuta, carità e gnosi non si oppongono»[564] e ciò è ravvisabile anche nelle lettere di san Paolo, dove l'apostolo osserva come l'amore verso il prossimo rimanda all'amore di Dio compenetrandosi dunque i due momenti come il flusso e il riflusso.

Tuttavia, anche se non in competizione, i due aspetti rappresentano comunque due esigenze opposte di vita e tra loro permane dunque una forte dualità che Daniélou intravede già a partire da san Paolo, caratterizzato da questa «tragicità inalienabile»[565] dell'esistenza – che è l'aspetto che più Pasolini sottolineerà del suo san Paolo diviso tra i momenti ascetici e i momenti politico-organizzativi:

> Ma resta il fatto che questa unione della carità e della gnosi è una unione-tensione. Ecco ciò che, sotto nuovo aspetto, rappresenta la tragicità dell'esistenza dell'Apostolo; la tragicità inalienabile. Dobbiamo riconoscere di essere divisi tra due esigenze che sembrano contraddirsi. Da un lato sappiamo di essere chiamati ad una vita di gloria, ad unirci alla liturgia degli Angeli che circondano la Trinità beatissima del perenne Trisagio per rappresentare, presso di Essa, i popoli che l'ignorano. E d'altra parte sappiamo di dover anche metterci al servizio dei nostri fratelli pagani, vivere tra loro, essere a loro disposizione, accettare i continui richiami che ci vengono da loro rivolti. Le nostre vite sono perciò continuamente divise tra queste esigenze opposte. Portiamo nel servizio dei pagani la nostalgia del silenzio, della contemplazione, ma la contemplazione a sua volta ci richiama al servizio dei pagani. Ma dobbiamo convincerci che questo non è un disordine al quale ci si dovrebbe sottrarre, ma è invece l'espressione stessa della vocazione missionaria.[566]

Maritain, *Il pensiero di san Paolo* e l'«ordine della carità» di Pascal

Il riferimento fatto da Daniélou a Pascal risulta molto utile come *trait d'union* con gli scrittori cattolici francesi citati da Pasolini nell'articolo già ricordato del 1955 scritto per un'inchiesta su Paul Claudel. Pasolini, infatti, collega una rosa di scrittori francesi, da lui definiti «cattolici»,

[563] Ibidem p. 367.
[564] Ibidem.
[565] J. Danielou, *Saggio sul mistero della storia*, cit., p. 368.
[566] Ibidem.

quali Claudel, Maritain, Péguy e Bernanos a Pascal – tutti autori che fecero parte delle letture compiute durante l'«esilio» nella campagna friulana durante gli anni della guerra.

In particolare, nelle opere di Jacques Maritain, filosofo francese convertitosi al cattolicesimo, si trovano alcuni temi fondamentali della riflessione pasoliniana come l'avvicinamento tra il cattolicesimo e le posizioni politiche più democratiche, il necessario rinnovamento della Chiesa cattolica, la riflessione sulla figura di san Paolo – proprio all'apostolo, infatti, Maritain dedica un libro edito nel 1941 intitolato *Il pensiero di san Paolo*[567].

È interessante notare come anche l'analisi di Maritain su san Paolo sia sostanzialmente caratterizzata dalla messa in luce di un forte dualismo operante nella vita del santo; in particolare, Maritain è interessato alla dicotomia tra scienza e fede presente in Paolo, la cui saggezza non è solamente «saggezza filosofica», perché non si riconduce alla sola ragione, non è nemmeno «saggezza teologica» perché procedente dal sapere umano, né «saggezza mistica»[568], pur essendo san Paolo anche un mistico. È una saggezza di un tipo particolare, riconducibile a quella di Cristo. Per meglio spiegare tale concetto, nella sua opera più sistematica, *Distinguere per unire. I gradi del sapere*, Maritain riprende una frase di Pascal tratta da *I pensieri* che accomuna Cristo e san Paolo attraverso la carità: «Il cuore ha il suo ordine; l'intelletto ha il proprio, che procede per principi e dimostrazioni, mentre il cuore ne ha un altro. Non si dimostra che si dev'essere amati, esponendo con ordine le cause dell'amore: sarebbe ridicolo. Gesù Cristo, san Paolo seguono l'ordine della carità, non quello dell'intelletto: perché volevano non istruire, ma infiammare»[569].

Ponendo l'ordine della carità come fondamentale per la fede[570] e in una posizione di predominanza sulla ragione, anche Pascal conferisce una posizione di rilievo alla carità, che viene trattata nel quinto capitolo dell'ottava sezione dei *Pensieri*. In tale sezione, riprendendo la concezione auerbachiana secondo la quale san Paolo fu il primo a insegnare a leggere la Bibbia attraverso l'aspetto figurativo, secondo il quale eventi e personaggi non sono da leggersi alla lettera ma come "figure" rappresentati un ordine superiore di verità in senso spirituale e

---

[567] La conoscenza di Pasolini di Maritain è di lunga data; mentre sta preparando la tesi su Pascoli, infatti, Pasolini già conosce e cita lo scrittore francese, come annota P. Desogus in *In difesa dell'umano, Pasolini tra passione e ideologia*, cit., p. 40: «La stessa tesi su Pascoli, discussa alla fine del 1945, contiene una traccia della maturazione filosofica pasoliniana segnata dalla lettura di Maritain e in particolare dalle pagine che spronavano a una meditazione sul tema della "coscienza poetica" in netta contrapposizione al crocianesismo». Riguardo alla presenza di Maritain in Pasolini si veda anche l'intervento di G. L. Picconi, *Le ragioni di un'abiura. "Officina" e Pasolini attraverso Fortini*, in P. Desogus, *Nel segno della contraddizione. Pasolini e Fortini due poeti del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2024, pp. 37-61.

[568] Cfr. l'introduzione all'opera di Maritain fatto da Piero Viotto in J. Maritain, *Il pensiero di San Paolo*, Borla, Torino, 1964, p. IX.

[569] B. Pascal, *Pensieri*, Einaudi, Torino, 1962, p. 65.

[570] Nel passo subito precedente Pascal osserva: «Il cuore, e non la ragione, sente Dio. Ecco che cos'è la fede: Dio sensibile al cuore, e non alla ragione». Cfr. B. Pascal, *Pensieri*, cit., p. 64.

mistico[571], Pascal osserva come la carità, invece, dal momento che si basa su fatti concreti, «non è un precetto figurativo. Dire che Gesù Cristo, il quale venne a toglier via le figure per mettere la verità, non sarebbe venuto se non a mettere la figura della carità, per togliere la realtà precedente, è orribile»[572]. La carità, dunque, strettamente collegata all'insegnamento di san Paolo, acquista un ruolo predominante per il cristianesimo, tanto da esserne, secondo Pascal, il vero fine ultimo: «Tutto quel che non mira alla carità è figura. L'unico oggetto della Scrittura è la carità»[573].

La ripresa di Pascal serve dunque a Maritain per porre l'accento sul ruolo della carità in san Paolo, declinata, in questo caso, in un'ottica pedagogica.

In particolare, ne *Il pensiero di san Paolo*, libro costituito da una ristrutturazione dei passi paolini con l'intento di evidenziare gli argomenti più importanti, Maritain analizza la carità paolina come una «nuova pedagogia» insegnata da un «nuovo maestro», lo Spirito Santo, con lo scopo di educare moralmente il cristiano attraverso non una legge astratta ma una legge vivente basata sull'amore e sulle opere e rapportata alla società[574]. E proprio il riferimento al ruolo sociale previsto dalla legge della carità pone le basi per una critica che Maritain, che aveva avuto rapporti molto stretti con papa Paolo VI negli anni del Concilio Vaticano II, muove nei confronti della Chiesa, bisognosa di un rinnovamento che dovrebbe partire proprio dall'aspetto pratico dell'umano agire – secondo l'insegnamento di san Paolo. Con san Paolo, infatti, la Chiesa si stacca definitivamente dall'ebraismo conoscendo la «sua prima universalità», e proprio la coscienza di tale universalità è ciò che deve guidare la chiesa verso una rinascita che non riguardi la «teologia», cioè i principi teorici, ma l'«apostolato», non la «dottrina», ma la «prassi»[575], cioè la concretezza delle opere che devono fondarsi sulla carità.

Questa disamina della chiesa fatta da Maritain sembra anticipare le critiche che Pasolini muove alla Chiesa in alcuni scritti comparsi sul «Corriere della Sera» nel 1974. In particolare, nell'articolo intitolato *Lo storico discorsetto di Castelgandolfo*, Pasolini, riferendosi a papa

---

[571] Cfr. B. Pascal, *Pensieri*, cit., p. 351: «San Paolo insegnò agli uomini che tutte quelle cose eran accadute in modo figurato; che il regno di Dio non consisteva nella carne, ma nello spirito; che i veri nemici degli uomini non erano i Babilonesi, bensì le passioni; che Dio non si compiaceva di templi costruiti con le mani, ma di cuori umili e puri; che la circoncisione del corpo era inutile, ed era necessaria quella del cuore; che Mosè non aveva dato loro il pane del cielo, ecc.».
[572] Ibidem p. 314.
[573] Ibidem p. 315.
[574] Cfr. Il commento introduttivo all'opera di Maritain fatto da Piero Viotto in J. Maritain, *Il pensiero di San Paolo*, cit., p. XIX: «È però un errore interpretare l'educazione paolina soltanto come un'educazione alla vita eterna: l'uomo ha bisogno della grazia di Dio non solo per raggiungere il suo destino definitivo (*gratia elevans*), ma anche per poter vivere sobriamente e giustamente in questo mondo (*gratia sanans*). Ed è proprio nella fede e nella carità della "nuova legge" che diventa realmente possibile una completa educazione morale; infatti Maritain afferma che una "morale adeguata" alle reali condizioni dell'uomo, essere elevato a partecipare della Natura divina, caduto e redento, non è possibile se non nel cristianesimo. Perciò la pedagogia, per costituirsi come scienza dell'educazione, deve "subalternarsi" alla teologia».
[575] J. Maritain, *Il pensiero di San Paolo*, cit., p. XXIV.

Paolo VI, che era già, come detto, in buoni rapporti anche con Maritain, mette in luce la crisi interna della Chiesa, schiacciata dal nuovo potere emergente dell'edonismo derivante dal capitalismo che fa sì che non via sia più una comunione, un'agape[576], tra la chiesa e i cittadini, cosa che invece sussisteva fintantoché imperavano i valori dell'universo contadino.

Di fronte a tale crisi di una chiesa, che «è stata superata dal mondo»[577], abbandonata da un nuovo Potere che non ha più bisogno di lei, Pasolini auspica un rinnovamento simile a quello proposto da Maritain, ovvero, una riformulazione radicale a partire dai fatti, in una prospettiva che richiama la rivoluzione comunista: «In una prospettiva radicale, forse utopistica, o, è il caso di dirlo, millenaristica, è chiaro dunque ciò che la Chiesa dovrebbe fare per evitare una fine ingloriosa. Essa dovrebbe passare all'opposizione. E, per passare all'opposizione, dovrebbe prima di tutto negare se stessa. Dovrebbe passare all'opposizione contro un potere che l'ha così cinicamente abbandonata, progettando, senza tante storie, di ridurla a puro folclore. Dovrebbe negare se stessa, per riconquistare i fedeli (o coloro che hanno un "nuovo" bisogno di fede) che proprio per quello che essa è l'hanno abbandonata»[578].

Per Pasolini, inoltre, il «passare all'opposizione» della Chiesa «riprendendo una lotta che è peraltro nelle sue tradizioni» conferirebbe alla Chiesa un nuovo ruolo di guida per tutti coloro che rifiutano il «nuovo potere consumistico»[579], completamente irreligioso, riferendosi soprattutto ai marxisti. Anche sotto questa prospettiva, dunque, vi è una coincidenza di pensiero tra Pasolini e Maritain; pure in Maritain, infatti, vi è la ricerca di una vicinanza tra la Chiesa e le posizioni politiche più liberali, espressa soprattutto nel libro del 1943 *Cristianesimo e democrazia* nel quale lo scrittore francese elogia la democrazia in quanto unico regime politico nel quale è possibile vivere da veri cittadini cristiani, criticando invece il razionalismo francese e il pragmatismo americano.

Claudel, *Tre figure sante*: la carità universale missionaria

Pasolini legge e studia Claudel a partire dal 1948, pur affermando di non averlo mai particolarmente amato come autore[580]; ne critica infatti «l'apriorismo della sua esaltazione e del suo apostolato» a causa del quale viene perso di vista il dramma della trama, ne contesta la

[576] Vi è anche un altro articolo di Pasolini, intitolato *Vuoto di Carità, vuoto di Cultura* uscito nel marzo del 1974, nel quale Pasolini osserva come tra Chiesa e popolo vi fosse grande comunione durante gli anni del Fascismo, dal momento che entrambe le istituzioni si basavano sui valori popolari del mondo contadino millenario ma poi però fu perduta, con l'avvento della borghesia e dei valori consumistici che soppiantarono quelli contadini.
[577] P. P. Pasolini, *Scritti Corsari* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 351.
[578] Ibidem p. 353.
[579] Ibidem.
[580] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2721.

mancanza di umiltà e di pietà che si perde nell'esaltazione della «violenza mistica» e della «sua concezione politica e morale di fondo», osserva come la presenza di un «altissimo furore agiografico» toglie all'*inventio* la sua carica di naturalezza, rendendola un «dettato»[581].

Effettivamente, gli aspetti messi in luce da Pasolini sono una cifra stilistica peculiare di Claudel, le cui opere, dal momento della conversione al cristianesimo nella notte di Natale del 1886, vertono tutte su temi profondamente cristiani quali la grazia divina del miracolo, il peccato, la redenzione, temi sottolineati anche dalla critica che ha messo in luce a più riprese la sicurezza dogmatica religiosa presente nelle sue opere[582]. Sebbene l'opera più famosa di Claudel, da lui stesso definita un dramma «umano e sovrumano» sia l'opera teatrale in quattro atti del 1912 *L'annuncio a Maria*, un'altra opera minore risulta degna di nota per gli interessi di Pasolini sul misticismo e sulla compresenza di vita attiva e vita contemplativa nei santi. L'opera in questione si intitola *Tre figure sante*, edita in Italia per la prima volta nel 1956 da Edizioni paoline, e incentrata sull'analisi di tre figure sante a cavallo tra il XIX e il XX secolo: Charles de Foucauld, Teresa di Lisieux e Eva Lavallière.

Tutti e tre questi personaggi condividono, secondo l'analisi di Claudel, un medesimo spirito religioso incentrato sia sulla vita contemplativa sia sulla carità attiva esplicitata nelle opere missionarie. Come Claudel scrive nella prefazione al libro, l'operetta in questione nasce da un testo di Geremia sull'aridità e focalizza proprio nella carità, ovvero nell'amore verso il prossimo, la strada più redditizia per uscire dalla suddetta aridità[583].

Claudel osserva dunque come al cristiano non basta solo la via, più individualistica, della contemplazione per la salvazione: la concretezza delle opere sociali, infatti, è fondamentale via di salvezza. In ciò riprende la contrapposizione tra vita attiva e vita contemplativa che si risolvono nel cristiano in un'unione indissolubile: «L'uomo della carità e della contemplazione non è diviso: è tutt'uno, come nei conventi il cuoco e il bibliotecario»[584].

Perciò, l'aridità è un male che può affliggere entrambi gli aspetti della vita dell'uomo ma che può essere sconfitto dalla carità nei confronti del prossimo e di Dio stesso: «È vero, vi sono le aridità della vita contemplativa, ma vi sono anche gli indurimenti della vita pratica. E, ciononostante, in fatto di carità vi è anche Dio. Anche Dio ha bisogno di noi. Anche Dio merita che gli si dia qualche cosa: e perché non tutto?»[585]. Esempio di ciò sono per Claudel i santi del

---

[581] Ibidem pp. 2721-22.
[582] Paul Claudel è citato da Georges Brassens in *Misogynie à part* non tanto in merito alla sua opera ma in quanto stereotipo del poeta cristiano. Non a caso nella traduzione di questo brano ad opera di Nanni Svampa, *Misoginia a parte*, viene mantenuto lo stesso tipo di humour sostituendo Paul Claudel con Alessandro Manzoni. Cfr. G. Vettori, N. Svampa. *Canzoni e risate*, Lato Side Editori, Roma, 1979.
[583] Cfr. la prefazione al testo di Claudel in P. Claudel, *Tre figure sante*, Edizioni paoline, Milano, 1956, p. 9.
[584] P. Claudel, *Tre figure sante*, cit., p. 10.
[585] Ibidem p. 11.

XIX secolo, veri e propri «atleti», dei «conquistatori come non se ne erano più veduti dal tempo del Saverio, del Ricci e del Nobili»[586] che sorgono dal suolo di Francia e che accorrono in aiuto a Dio nel momento del generale crollo religioso.

Analizzando la figura di santa Teresa di Lisieux, protagonista del secondo capitolo, la necessaria compresenza, ai fini della salvezza, sia di preghiere che di opere, appare come tema fondamentale; Claudel descrive infatti la santa caratterizzandola attraverso le opere di carità da lei compiute nei confronti della comunità, facendola parlare in prima persona: «Presa, io son presa! Guardate com'è libera la suora di carità! Io, io son presa! Appartengo alla comunità! Non un minuto, non un istante della mia vita che si stacchi da questa comunità. Alla colomba sono spezzate le ali. Sì, e son tolte le calzature ai suoi piedi! Affinché, dice san Paolo, possiate comprendere con tutti i Santi quale sia la larghezza, la lunghezza, l'altezza e la profondità»[587].

Proprio santa Teresa, infatti, è l'esempio emblematico di come la vita contemplativa si attui in quella attiva nella comunità; Claudel osserva come vi siano «due concetti della vita contemplativa»[588]: il primo, afferente alla corrente del monachesimo orientale, ripreso in Occidente da Certosini e Trappisti, è il concetto in cui la priorità è data dalla salvezza personale. Secondo tale via, la salvezza si acquisirebbe distaccandosi il più possibile dal mondo, rifuggendo le «occasioni di peccato» tramite una separazione radicale attraverso la penitenza, la regola, l'obbedienza: «assoggettare il corpo per rendere libera l'anima»[589]. Tale via, sebbene edulcorata dalle Clarisse, figlie di san Francesco, che introducono una parziale riabilitazione del mondo come luogo non solo della tentazione ma anche dell'aiuto di Dio, rimane comunque incentrata sull'idea di una salvezza che si ottiene in via personale quasi esclusivamente attraverso la fede.

Ma vi è anche un'altra via, differente dalla prima, che Claudel chiama della «contemplazione attiva»[590], e che ha come scopo ultimo la creazione di una comunità di persone basata sulla legge della carità, e che riprende l'insegnamento di san Paolo:

> Ma vi è anche una contemplazione attiva – invero la parola contemplazione non si addice, sarebbe più proprio dire co-nascita – che ha per formula il grido di san Paolo: Non son più io che vivo ma è il Cristo che vive in me. Ora, che è venuto a fare il Cristo sulla terra? È venuto a soffrire. È venuto a meritare. È venuto a comperare per noi il Padre. Perché dunque non vi sarebbe una tribù di uomini e di donne interamente dedicate al compito di continuare il Cristo, a completare ciò che manca alla passione di Lui, a cristificare, se così posso esprimermi, gli eventi, a meritare, a utilizzare il peccato, a dare valore

[586] Ibidem p. 12.
[587] Ibidem pp. 31-32.
[588] Ibidem p. 33.
[589] Ibidem p. 34.
[590] Ibidem.

> di riscatto a tutto ciò che il tempo ci apporta di sofferenza associata al peccato? Ciò si chiama espiare. Anime che hanno integrato la croce e si sono costituite riscatto.[591]

Santa Teresa, dunque, che Claudel ricorda essere la patrona delle Missioni d'evangelizzazione, rappresenta un punto di svolta nel cristianesimo per l'attenzione rivolta a partire dal suo operato alla società, che diviene il punto focale dell'operato del cristiano; in ciò, ugualmente a san Paolo, Teresa è mossa soprattutto dalla legge della carità, che la rende ardente di zelo per il servizio verso il prossimo.

È invero la fiamma dell'amore a muovere l'operato di Teresa che afferma nelle sue lettere come la sua missione consista nell'«amare Gesù e farlo amare» ponendo nell'amore che è carità il fulcro delle sue opere. E questa forte aspirazione presente nell'animo di Teresa viene assecondata da Dio, come osserva Claudel: «Dio si guarda dal reprimere la volontà personale di Teresa, allo stesso modo che non reprime quella di San Paolo, anzi, Egli vi mette fuoco, le conficca un tizzone acceso nel cuore»[592]. Tale tizzone ardente altro non è che «la fiamma viva dell'amore», che anima la santa e la spinge ad agire nel sociale: «Eccola mettersi in cammino come una torcia, con qualsiasi tempo, diretta a tutti gli angoli della sua diocesi! Non c'è fiume, per quanto violento, che non obbedisca alla sua pendenza, che sia capace di spegnere la carità»[593].

La stessa spinta verso il sociale che muove santa Teresa caratterizza anche il primo personaggio del libro di Claudel, ovvero il religioso francese Charles de Foucauld, figura di fondamentale importanza in quanto occupò anche le riflessioni di Pasolini, affascinato dalla vita del santo missionario.

Charles de Foucauld, infatti, dapprima soldato in Algeria, poi esploratore del nord Africa e del Marocco, studioso della lingua e della cultura Tuareg e infine convertito al cristianesimo e missionario nel deserto del Sahara, sentì come propria vocazione personale la missione evangelica nei confronti di tutta l'umanità, per far conoscere l'amore di Dio a tutti gli uomini della terra. Trascorso un periodo di avvicinamento al cristianesimo a Nazareth, durante il quale lavorò come domestico delle monache clarisse abitando in una capanna del loro giardino, De Foucauld decise poi di farsi prete, al che, come osserva Claudel, «il buon Dio gli manda subito una parrocchia: né più né meno che l'Africa intera»[594]. Ed è nell'Africa sahariana che De Foucauld imposta una vita basata non solo sulla contemplazione e la preghiera ma anche sulle

[591] Ibidem pp. 34-35.
[592] Ibidem p. 47.
[593] Ibidem p. 47.
[594] Ibidem p. 21.

azioni concrete nei confronti dei poveri, costruendo romitori per accoglierli e fortini per protegge le popolazioni locali dai predoni[595].

Un aspetto interessante dell'analisi che Claudel fa di De Foucauld è il fatto che Claudel pone il missionario, che scelse di vivere agli estremi del mondo civilizzato, come centrale negli avvenimenti della storia europea a lui contemporanea, istituendo un nesso tra le preghiere e le attività del missionario e la risonanza che esse ebbero nel decidere l'andamento della storia; in più di un'occasione, infatti, Claudel collega le azioni compiute da De Foucauld e da santa Teresa con gli avvenimenti che causarono lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, come a sottolineare il ruolo che la contemplazione può avere nei fatti sociali della storia concreta: «E chi sa che non ci sia un legame tra la preghiera di Fratel Carlo e il colpo di pistola sparato a Serajevo, il quale ha determinato il crollo del mondo di allora, crollo di cui oggi noi siamo ancora spettatori? *Liquefacta est terra*, la terra s'è liquefatta. Io ho liquefatta la terra, dice il Signore, ma per consolidarne le basi» e, poco oltre, osservando come entrambi i santi si prodigarono per creare in Terra il regno di Dio, stando entrambi ai lati del Signore: «Al suo orecchio destro sta questo Carlo, al sinistro questa Teresa, ed ambedue supplicano, non solo con la bocca, ma con tutto l'essere, che venga il Suo Regno, e sia fatta la Sua Volontà. […] Un colpo di pistola scoppia a Serajevo. Le mie vie non sono le vostre vie – dice il Signore – i miei pensieri non son i vostri»[596].

La «charité fraternelle» di De Foucauld

Il ruolo centrale della carità per tutta l'ecumene degli uomini torna anche in uno degli scritti più famosi di Charles De Foucauld, *Opere spirituali*, testo che nasceva non con l'intento di essere pubblicato ma come raccolta di una serie di meditazioni che il missionario redigeva per uso proprio o in lettere indirizzate ad amici ed intimi.

Attraverso alcuni passi dell'evangelista Luca che De Foucauld analizza nelle sue meditazioni, appare chiaramente l'importanza che il religioso francese conferisce alla carità in quanto amore verso il prossimo, come legge suprema e fondante insegnata da Gesù; tale legge, infatti, è ciò che unisce Dio alle sue creature in quanto l'amore verso il prossimo altro non è che il riflesso dell'amore di Dio. Prendendo in esame il passo delle beatitudini, De Foucauld intravede proprio nei poveri di spirito il compimento dell'ordine della carità voluto da Dio, che è un amore totale che da Dio discende e in Dio trova compimento, essi, infatti, svuotando da

[595] Scrive Claudel, facendo parlare Dio in prima persona a Charles: «Le tue preghiere sono un nulla: è il tuo sangue, figlio, ch'Io ti domando!». Cfr. ibidem p. 24.
[596] Ibidem p. 55.

ogni cosa la propria anima per far posto a Dio, «ricominceranno ad amare tutte queste cose, non più per esse, né per sé stessi, ma per Me: questo sarà l'odine della carità. Ameranno tutte le creature per Me e non ameranno nessuna cosa di per sé stessa, perché mi devono tutto il loro amore, devono perdersi in Me e non avere altro amore che in Me e per Me. Beati coloro che sono così poveri in spirito, così vuoti di tutto, così pieni di Me!»[597].

Il passo successivo che segue alla presa di consapevolezza dell'importanza dell'amore è l'estensione della carità a tutte le creature umane, che diviene quindi «charité fraternelle», carità missionaria che è alla base dell'evangelizzazione. In una lettera inviata nel luglio del 1901 a un monaco trappista, De Foucauld afferma addirittura di non poter vivere in alcun modo il precetto la carità se non attraverso un'esistenza dedicata all'aiuto concreto dei più poveri, in quanto proprio la «carità universale» è il cuore della religione cristiana:

> Se contassi su me stesso, i miei desideri sarebbero stolti, ma conto su Dio che ci ha detto: «Ama il tuo prossimo come te stesso, fai agli altri ciò che vorresti fosse fatto a te…» non mi è possibile praticare il precetto della carità fraterna, senza consacrare la mia vita a fare tutto il bene possibile a questi fratelli di Gesù ai quali manca tutto, perché manca loro Gesù… Se fossi al posto di questi sfortunati musulmani, che non conoscono Gesù, né il suo Sacro Cuore, né Maria nostra Madre, né la Santissima Eucaristia, né nulla che costituisca tutta la nostra felicità quaggiù e la nostra speranza lassù; e se conoscessi il mio triste stato… oh, come vorrei che le persone facessero del loro meglio per tirarmi fuori da questa situazione! Ciò che lo vorrei per me, lo devo fare per gli altri «fai quello che vorresti fosse fatto a te»… e lo devo fare per i più derelitti, i più abbandonati, andare verso le pecore più smarrite, offrire la mia festa, il mio banchetto divino non ai miei vicini ricchi (ricchi della conoscenza di tutto ciò che questi sventurati non sanno) ma a questi ciechi, a questi mendicanti, a questi storpi, mille volte più da compatire di chi soffre solo nel corpo… E non credo di poter far loro un bene maggiore che quello di portar loro, come Maria nella casa di Giovanni nella Visitazione, Gesù, il bene dei beni, la suprema santificazione, Gesù, che sarà sempre presente tra loro nel Tabernacolo… […] E nello stesso tempo, restando in silenzio, vorremmo far conoscere a questi fratelli ignoranti, non con parole ma con l'esempio, e soprattutto con la carità universale, questo universale che è la nostra santa religione, cos'è spirito cristiano, cos'è il Cuore di Gesù.[598]

[597] C. De Foucauld, *Écrits spirituels*, cit., p. 132. Traduzione mia dal francese.
[598] Ibidem pp. 194-95.

Anche Pasolini si interroga sulla figura di Charles De Foucauld, ne legge le *Opere spirituali* e pensa addirittura di girare un film sulla vita del santo, progetto mai compiuto ma che, per certi versi, sfocia poi nel *San Paolo*[599].

L'incontro con la figura di Charles De Foucauld avviene in particolare durante un soggiorno ad Assisi del 1962 dal quale poi scaturirà l'idea di girare *Il Vangelo secondo Matteo*. Nei giorni di permanenza quasi forzata ad Assisi, in quanto l'imminente visita di Giovanni XXIII in pellegrinaggio per il Concilio che avrebbe aperto l'11 ottobre, paralizzò la città, Pasolini si trattiene presso la Pro Civitate Christiana, associazione di apostolato fondata da don Giovanni Rossi, e fa la conoscenza di Lucio Caruso, medico, critico cinematografico e volontario laico alla Pro Civitate. In particolare, è proprio Caruso che organizza alcuni eventi ai quali fa partecipare Pasolini, come osserva Tomaso Subini nel libro *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*:

> Nelle ore in cui, tra il 3 e il 4 ottobre 1962, Pasolini si trattiene presso la Pro Civitate Christiana di Assisi, Lucio Caruso fa suonare, non senza una certa abilità, alcune delle corde cui il poeta è più sensibile: da un lato organizza una lettura comunitaria de *La religione del mio tempo* che ne stuzzica il narcisismo, dall'altro gli mostra una realtà del cattolicesimo, tanto marginale quanto autentica, in grado di rispondere alla richiesta di umana carità la cui assenza Pasolini aveva lamentato nell'epigramma rivolto a Pio XII: «[…] lo portai – ricorda Caruso – nella casa, sotto San Damiano, delle piccole sorelle di Charles de Foucauld, la cui azione di carità era diretta proprio nei confronti dei sottoproletari. Ne fu molto impressionato».[600]

Proprio la visita di Pasolini alle piccole sorelle di Charles De Foucauld, dedite alla carità nei confronti dei poveri, identificando nei poveri soprattutto i membri sottoproletariato, è ciò che fa interessare Pasolini al missionario francese. Tramite di tale "scoperta" è Caruso, che regala a Pasolini lo scritto di De Foucauld, come ricorda Pasolini stesso in una lettera del 3 febbraio 1964 nella quale ringrazia Caruso per avergli donato «le *Opere Spirituali* di Charles de Foucauld»[601].

Tale incontro è ricordato da Caruso stesso, che in una delle sue lettere annota:

> Il giorno dopo, il traffico in città era bloccato perché era in visita il papa Giovanni XXIII. La mattina passeggiammo per Assisi tenendoci fuori dalle rotte del corteo papale. Volle che lo portassi nella basilica di San

[599] Afferma infatti a riguardo Pasolini nell'intervista con Jon Halliday: «Non doveva diventare un film su un personaggio come Charles de Foucauld? No, quello di Charles de Foucauld era un altro progetto, molto vago. Ho deciso di abbandonare questa e tutte le altre idee di santi che ho avuto per fare una biografia di Paolo. Incomincerò a girarla nella primavera del 1969». Cfr. P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1376.
[600] T. Subini, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2007, p. 51.
[601] Cfr. T. Subini, *Pasolini e la Pro Civitate Christiana* in «Bianco e Nero», 1-3, 2003, p. 257.

> Francesco per vedere gli affreschi di Giotto. Abbiamo visitato la cappella del pellegrino e altri monumenti dell'Assisi minore. Nel primo pomeriggio lo portai al santuario di San Damiano, dove fu colpito dalla semplicità del luogo, tanto più che io avevo incominciato a parlargli del rapporto di san Francesco con la povertà. Rimase letteralmente scioccato quando non lontano da San Damiano visitammo una comunità di piccole sorelle di Gesù (la congregazione fondata da Charles de Foucauld). C'era una suora italiana e lui cominciò a farle delle domande. La suora parlò degli emarginati; disse che non si può fare apostolato se non si assume la stessa condizione umana delle persone alle quali ci si rivolge eccetera.[602]

Le parole riportate da Caruso presentano alcuni aspetti fondamentali che ricapitolano l'interesse di Pasolini per il personaggio di Charles de Foucauld; ancora una volta, infatti, la figura del santo è legata ad una attività di carità attiva che non solo deve essere totalizzante per l'essere, ma che deve avere anche una particolare valenza sociale, deve cioè riferirsi ai poveri, ai sottoproletari. Ma vi è anche un altro aspetto che si può ricavare dalle parole di Caruso, e, cioè, il nesso tra carità-povertà e san Francesco che comincia ad affacciarsi nelle riflessioni di Pasolini e che finirà per risolversi nella figura di san Paolo.

Verso la metà degli anni Sessanta, infatti, Pasolini si interessa, sia attraverso il cinema, sia attraverso la poesia, ad alcune tematiche correlate con la vita dei santi, come la carità, la povertà, il ruolo di aiuto sociale nei confronti degli emarginati eccetera; in particolare, sono due le figure principali la cui agiografia interessa a Pasolini: san Francesco prima, e san Paolo poi.

A san Francesco è dedicato *Uccellacci e uccellini* del 1965, il *San Paolo*, invece, è di qualche anno successivo, Pasolini ne comincia infatti la stesura nel 1968.

Tuttavia, è possibile osservare come le opere dedicate a san Francesco preparino alcuni motivi che troveranno poi piena espressione nel San Paolo in una connessione tra i due santi che crea una linea di continuità all'interno dell'opera pasoliniana.

Interrogato da Duflot circa la difficile compresenza di più progetti affastellati nella mente dell'autore, Pasolini osserva infatti come ogni idea da lui pensata si integri e si mischi con le altre, come è successo a Charles de Foucault inglobato da san Paolo: «Di regola, un progetto non scompare mai del tutto, lo incorporo, lo integro in un altro che mi pare presenti un'urgenza più immediata. Ho abbandonato un vecchio progetto, quello di fare un film su Charles de Foucauld, per preparare il film sulla vita di san Paolo»[603].

---

[602] Le parole di Lucio Caruso sono riportate da Padre Virgilio Fantuzzi nell'articolo *Pasolini sulla via del Vangelo* in «La Civiltà Cattolica», vol. III, quaderno 3822, 17 ottobre 2009, pp. 504-516 e consultabile on line sul sito: https://www.laciviltacattolica.it. [Ultima consultazione 13/06/2025].

[603] P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro* in ID., *Saggi sulla politica e sulla* società, cit., p. 1508.

I prodromi della carità del San Paolo

La carità francescana a partire da Assisi

È dunque necessario riprendere le opere di Pasolini dedicate a san Francesco per ricercare in esse gli antefatti del *san Paolo*; un'attenta analisi sulla figura di san Francesco in Pasolini è già stata fatta dalla critica, in particolare, in questo paragrafo si farà riferimento soprattutto alle nozioni espresse nella tesi di dottorato di Pierre-Paul Carotenuto, intitolata *San Francesco e il francescanesimo nell'opera di Pier Paolo Pasolini*.

Proprio a partire dal soggiorno di Assisi, che rappresenta per Pasolini un «aumento di vitalità»[604], una serie di soggetti correlati tra loro animano la mente del poeta che, oltre al Vangelo, pensa di dedicare un'opera sia a san Francesco sia a Charles de Foucauld[605]; e, sempre ad Assisi, come osserva Carotenuto, oltre alla rilettura-scoperta del Vangelo, avviene in Pasolini anche l'attivazione di un legame ideale tra «carità totalizzante» e «minoritas»[606] che collega tra loro san Francesco e san Paolo.

L'attenzione sulla carità sia come momento pratico della vita sia come aspetto sociale in riferimento agli strati più umili della popolazione, presente inizialmente in Pasolini come attributo di san Francesco, viene poi più ampiamente trattata in san Paolo, il quale diventa il soggetto primario a cui Pasolini riferisce il tema della carità, come osserva anche Carotenuto, il quale vede nel riuso di questi temi un'esigenza personale del Pasolini poeta: «Vedremo che a volte i gesti e i valori francescani si combinano con altri modelli di santità, in particolare con una componente paolina, che prenderà il posto dalla seconda metà del decennio. Il senso di questo riuso, che a volte dà luogo ad una reale identificazione attraverso l'excursus agiografico, è generalmente rivolto ad una definizione del ruolo e della missione del poeta»[607].

---

[604] P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 767.

[605] Cfr. P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1376, dove Pasolini viene intervistato sulle opere sui santi da parte di Jon Halliday: «In precedenti interviste lei parlò di due progetti: uno era quello de *Il padre selvaggio* e l'altro doveva riguardare un santo, come san Francesco. So che *Il padre selvaggio* fu interrotto dalle vicende occorse a causa de *La ricotta*. Ma che ne è stato dell'altro? *Il padre selvaggio* non andò oltre lo stadio di abbozzo di sceneggiatura. L'altro progetto che avevo a quell'epoca si chiamava *La bestemmia*, che abbandonai perché mi misi a fare *Il Vangelo*. Ma ho seguitato a pensarci e l'ho elaborato in poesia; adesso è una sceneggiatura in versi. Finirò col pubblicarlo, visto che me lo sto trascinando dietro da cinque o sei anni».

[606] Cfr. la tesi di dottorato di Pierre-Paul Carotenuto, *Saint François et le franciscanisme dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, discussa il 23 novembre 2019 presso l'università Sorbonne, p. 251: «Tentons à présent de comprendre ce qui a pu, dans la rencontre pasolinienne avec Assise, outre la relecture-découverte de l'Évangile, activer le lien entre l'idéal d'une charitas totalisante et une minoritas».

[607] P. P. Carotenuto, *Saint François et le franciscanisme dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 10.

Vi sono dunque molti aspetti che, anche se ad una prima analisi appaiono riferiti da Pasolini a san Francesco, nascondono invece rimandi ad altri modelli agiografici, in particolare a quello paolino.

Carotenuto mette in luce, infatti, come vi sia una corrispondenza tra il modello di santità rappresentato da Francesco e quello rappresentato da Paolo, in particolare, i punti di raccordo tra i due modelli si articolano intorno ai temi della conversione e delle stigmate, al rapporto tra fede e scienza e, soprattutto, al tema della carità.

Tale consonanza tra Francesco e Paolo è già stata analizzata dalla critica, soprattutto francescana, e in particolare da Sandra Migliore che osserva come, nelle letture positiviste e post-positiviste del personaggio di Francesco, la santità popolare di Francesco, una santità «non di abito, ma di spirito, apostolica, […] in una dimensione preecclesiale di conversione soprattutto e sempre individuale»[608] faccia riferimento in primo luogo a san Paolo.

Bestemmia, un san Francesco al rovescio di "stampo" paolino

In Pasolini tale consonanza è ravvisabile soprattutto in un'opera dalla controversa natura e della difficile genesi, il *treatment* in versi *Bestemmia*. Proprio in Bestemmia, infatti, la cui stesura comincia nel 1962 salvo poi essere protratta per numerosi anni, confluiscono il modello francescano e quello pasoliniano. Il protagonista di *Bestemmia*, eponimo del titolo dell'opera è infatti un «tipo profondamente simile ad Accattone» che vive in un «medioevo ideale dell'Italia centrale»[609] la cui conversione e successiva creazione di un ordine ecclesiastico di tipo eretico Pasolini rimanda direttamente a san Francesco; Bestemmia viene infatti ucciso «dopo aver ripredicato il Vangelo secondo la riscoperta, che sarà poi francescana, dei testi sacri»[610].

Tuttavia, i riferimenti presenti in Bestemmia al santo di Assisi sono sempre caratterizzati da un capovolgimento quasi blasfemo, come osservano Siti e De Laude nelle note al testo: «l'idea è quella di fare di Bestemmia un san Francesco più rustico e "burino"»[611] che si esprime in un linguaggio più rozzo[612]; analizzandone i versi Carotenuto osserva infatti come sia possibile

---

[608] S. Migliore, *Mistica povertà: Riscritture francescane tra Otto e Novecento*, Istituto storico dei Cappuccini, Roma, 2001, pp. 26-27.
[609] Note e notizie sul testo in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 1724.
[610] Ibidem.
[611] Ibidem p. 1723.
[612] Cfr. l'intervista di Pasolini rilasciata a «Filmcritica» nel settembre del 1962: « Il film su san Francesco è ancora un progetto lontano che non so se realizzerò o meno... Ma poi non si tratta proprio di san Francesco, si tratta di un santo completamente inventato che somiglia vagamente al santo di Assisi – ma è inutile nemmeno farlo questo nome, se mai lo si potrà fare dopo che ho finito il film, perché in realtà questo santo inventerà *Il cantico delle creature* – però con un linguaggio ancora più rozzo che san Francesco – diventerà eretico e verrà addirittura ucciso dai soldati del Papa, come è successo in infiniti casi nel Medioevo... Ma questo, ripeto, è un progetto talmente lontano che è inutile parlarne». In Note e notizie sul testo in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, tomo II, cit., p. 1723.

delineare un «francescanesimo rovesciato» che si fa strada sin dalle prime scene di *Bestemmia* e che rimanda all'interesse pasoliniano per la «rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso», che si espliciterà al suo meglio nei film dedicati alla *Trilogia della vita*[613].

I rovesciamenti delle sorellean Francesco nel personaggio di Bestemmia spaziano dunque dall'imitazione dell'umile postura francescana del contatto con la terra, che in Bestemmia si risolve in un corpo nudo gettato a terra dopo una notte di orge con le «sei sorelle puttane»[614], a loro volta capovolgimento osceno dell'immagine della comunità di sorelle monache quale, ad esempio, quella della sorelle di Charles de Foucauld ad Assisi[615], al gesto francescano della spogliazione, indice di cambio radicale della vita, che in Bestemmia viene compiuto nella scena 12 da alcune monache che si convertono tramite la predicazione di Bestemmia strappandosi le vesti come se fossero divenute animali: «Poi, la magra, l'alta, l'aerea Linuccia / cominciò / a levarsi di dosso le vesti: le vesti monacali. / Le strappa con artigliate di fragile belva. / E tutte furono d'improvviso armate di artigli, / di zanne»[616].

Ma se san Francesco è presente in *Bestemmia* attraverso il meccanismo del rovesciamento parodico, un altro santo è invece presente sottotraccia nel testo come modello del personaggio Bestemmia: san Paolo.

Come osserva Sonia Gentili, benché Bestemmia sia lontano dal Paolo storico per estrazione sociale (Bestemmia è un umile sottoproletario) e per il contesto storico che è quello medievale, purtuttavia Bestemmia è «un personaggio di stampo paolino»[617].

Il tema di base di Bestemmia, infatti, è quello che caratterizzerà qualche anno dopo il *San Paolo*, ovvero, il «complesso rapporto che lega l'accadimento spirituale della fede alla sua traduzione politica in ecclesia»[618].

Sono numerosi, invero, gli aspetti in comune tra san Paolo e Bestemmia, dalla folgorazione divina da cui deriva la conversione, che rende Bestemmia cieco così come fu accecato Paolo lungo la via di Damasco, ai raptus mistici che conducono all'ascesi, sino all'organizzazione pratica della Chiesa come istituzione. In particolare, proprio quest'ultimo tema è di vitale importanza, in quanto tornerà poi nella caratterizzazione di san Paolo diviso tra il santo e il prete, emblema negativo dell'uomo politico. Come osserva anche Carotenuto: «in questo

---

[613] P. P. Pasolini, *Lettere Luterane* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 599.
[614] P. P. Pasolini, *Bestemmia*, in ID, *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 1018.
[615] È da notarsi come anche il progetto che Pasolini voleva dedicare a Charles de Foucauld confluisca in definitiva in *Bestemmia*, come rilevato nel verso di una poesia di *Poesia in forma di rosa* nel quale il progetto abortito su Charles de Foucauld si associa a quello già avviato di *Bestemmia*: «il poeta cèco / attende nella fantasia / sostituendo Charles de Foucauld e Bestemmia». Cfr. P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa* in ID., *Tutte le poesie* tomo I, cit., p. 1446.
[616] P. P. Pasolini, *Bestemmia* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 1050.
[617] S. Gentili, *La Legge di san Paolo e la storia del Novecento in Pasolini*, cit., p. 543.
[618] Ibidem.

Accattone dell'anno 1100, si concentra e si drammatizza questa vena di riflessione pasoliniana, di ascendenza eminentemente paolina, che scava nell'antinomia di fondo esistente tra i due poli del carisma e della norma, e che si coagula in particolare nella raccolta *Trasumanar e organizzar*, ma anche nella bozza della sceneggiatura sul film su san Paolo»[619].

In *Bestemmia* si assiste infatti ad una rapida svolta del santo convertito verso l'aspetto pratico di organizzazione della Chiesa da lui fondata; la sempre maggiore concentrazione di Bestemmia sull'azione anziché sulla contemplazione viene più volte ribadita nella sceneggiatura in versi da Pasolini, dando quasi l'idea che tale attenzione per gli aspetti pratici sia una degenerazione inevitabile dell'iniziale spinta riformistica: «Bestemmia era ripreso dalla vita / e della sua azione. / Ma non sta a noi giudicare! Certo, quella croce / fatta con due rami di pino / era migliore di tutte le croci d'oro e d'argento della vera chiesa, / accontentiamoci di questo, che è molto» e poco oltre: «Bestemmia / ricominciò ad ubbidire ad altre necessità / di quella poca cosa che è il nostro vivere noto a noi. / Cominciò a costruire baracche in cerchio intorno alla chiesa»[620].

L'aspetto organizzativo, anche se basato sui presupposti di utilità sociale, viene più avanti nell'opera apertamente condannato da Pasolini: «si formava così un ordine, fra loro, un maledetto ordine / (guardato con vecchia esperienza, fatale, dalle stelle», che sarà in definitiva ciò che porta alla dannazione di Bestemmia, formalizzata da un angelo sceso dal cielo che annuncia a Bestemmia il definitivo abbandono di Dio: «Non hai saputo abbandonare l'azione, neanche / con l'aiuto del Signore: sei legato alle tue mani. / Ebbene, queste tue mani sono il vero dono del tuo Signore. […] Dio, abbandonandoti, ti lascia ben chiara / l'ultima verità – essa è qui, con la luce, ma non ha parole»[621].

Questa critica all'aspetto organizzativo degenere si riflette anche sul tema della carità, che teoricamente avrebbe dovuto essere il fondamento della spinta all'organizzazione. Bestemmia, infatti, è mosso nel suo agire dall'intenzione di fare opere caritative «sincreticamente ispirate da un "amore per il prossimo" di memoria evangelica e da un "comunismo" all'origine delle "riforme sociali e comunitarie"»[622] che tuttavia si perdono nel momento in cui Bestemmia diventa un organizzatore.

Emblematici a riguardo sono i versi dedicati all'episodio del seppellimento di Nicolino della scena numero 16. Il personaggio di Nicolino compare per la prima volta nella quarta scena, nella quale avviene un'orgia tra Bestemmia e le sei «sorelle puttane»; Nicolino vi assiste suonando la chitarra e venendo ad un certo punto coinvolto. Viene descritto da Pasolini come

---

[619] P. P. Carotenuto, *Saint François et le franciscanisme dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 354.
[620] P. P. Pasolini, *Bestemmia* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 1026.
[621] Ibidem p. 1103.
[622] P. P. Carotenuto, *Saint François et le franciscanisme dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 355.

«un ragazzetto di quattordici anni, / come una pagnottella senza sale che comincia a cuocere»[623]. È molto povero, fa parte infatti di quella «civiltà dei poveri»[624] che comprende anche Bestemmia e in tono quasi profetico Pasolini scrive: «Forse, però, non diventerà mai grande. / E allora quel riso suo è di <…> dell'agnello / che lecca le mani di chi lo porta alla morte»[625]. Dopo questa scena grottesca dell'orgia, Nicolino ricompare a metà della sceneggiatura all'altezza della sedicesima scena dove muore annegato in una marana, salvo poi risorgere per miracolo.

Bestemmia, dunque, scorge Nicolino steso in un prato e, come una madre, lo prende in braccio e lo porta nel bosco oltre la marana riponendolo in una buca per seppellirlo. Ma questo atto di carità (la tomba che costruisce Bestemmia è infatti «nata dalla carità, vestita dalla pietà»)[626] compiuto da Bestemmia, rappresenta in realtà la mancanza di ogni carità, dovuta al fatto che Bestemmia si è dedicato solamente all'aspetto politico dell'organizzazione della Chiesa; poco prima, infatti, compare dinnanzi a Bestemmia un angelo che gli annuncia l'imminente abbandono del Signore. Ecco allora che anche la natura rivela l'assenza di carità nell'amore di Bestemmia per Nicolino, attraverso l'immagine ricorrente in Pasolini dell'usignolo che si può rileggere anche in questo caso come emblema della sotterranea eresia presente nella Chiesa[627]:

> (Fuori da ogni carità, da ogni pietà,
> da ogni parola, in un cespuglio tra altri cespugli,
> si sveglia chissà da quale sonno, da quale pace,
> un usignolo, e qualcuno canta in lui il suo amore.)[628]

L'aspetto più caratteristico di Bestemmia, dunque, ovvero il suo essere sia santo sia organizzatore, è il filo rosso che lo collega con il San Paolo della sceneggiatura; la carità attiva, infatti, aspetto positivo dell'impegno nel sociale, può deflagrare per Pasolini sino a diventare mera spinta organizzativa e a perdere dunque quel contatto con il sacro che possedeva inizialmente. Questo tema, da *Bestemmia* giunge dunque diretto fino al *San Paolo* e in esso confluisce, come ammette Pasolini in un'intervista con Gidèon Bachmann: «Il film su *San Paolo* si intitolerà *Bestemmia*, prendendo il vecchio titolo dell'incompiuta sceneggiatura in

---

[623] P. P. Pasolini, *Bestemmia* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 1008.
[624] Ibidem p. 1012.
[625] Ibidem p. 1009.
[626] Ibidem p. 1063.
[627] Osserva Guido Santato riguardo il titolo della famosa raccolta poetica di *Pasolini L'Usignolo della Chiesa Cattolica* che l'usignolo, simbolo ricorrente nella poesia provenzale, «canta dentro la chiesa, ma vi canta l'ebbrezza del male: un'ebbrezza percorsa da vibrazioni erotiche e sacrileghe, che nello scenario liturgico possono esaltarsi per contrasto toccando i vertici di una sensualità angelico-demoniaca e alessandrina insieme». Cfr. G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza, Vicenza, 1980.
[628] P. P. Pasolini, *Bestemmia* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 1063.

versi; e questo titolo si ricollega agli antichi riti sacri in cui ogni benedizione equivale a una maledizione. Bestemmia è una parola sacra»[629].

E proprio dunque a partire dall'esperienza di Assisi si rinsalda in Pasolini un'idea di carità correlata ad azioni pratiche rivolte soprattutto, come già osservato, nei confronti dei poveri e del sottoproletariato.

Ciò è ravvisabile anche nella poesia *Una questione di delicatezza e carità*, composta in occasione di un incontro di cineasti organizzato nel 1964 ad Assisi dalla Pro Civitate Christiana durante il quale l'Ufficio Cattolico Internazionale del Cinema conferisce a Pasolini il Gran Premio per il *Vangelo secondo Matteo*. In tale poesia, contenuta nella raccolta *Poesie marxiste*, riprendendo il passo evangelico delle beatitudini, Pasolini tesse un omaggio insieme discreto e nostalgico del cristianesimo pieno di umiltà e carità verso il prossimo che aveva incontrato nei membri della Pro Civitate Christiana durante il suo soggiorno ad Assisi.

La poesia si apre dunque con il ritratto di alcuni membri della giuria che gli conferirono il premio, dei quali viene messa in luce l'umiltà sia di nascita sia di stato; essi vengono descritti infatti come "servi disobbedienti", che addirittura vennero meno alla legge di Cristo di amare il prossimo come se stessi amando infatti maggiormente il prossimo: «Ma ci sono delle anime disubbidienti a Cristo, / per umiltà: disubbidienti fin dalla nascita – nate così – / che incominciano a disobbedire a Cristo prima di capirlo»[630].

Questi «servi disubbidienti che non amano se stessi come il prossimo loro»[631] vengono caratterizzati da Pasolini dalla nevrosi, cioè dalla malattia psichica che li rende inadatti e disorientati nei confronti del mondo in un distacco dal secolo che, come nota Carotenuto, si configura come «un'incapacità di conformarsi alle sue leggi che si traduce poi in una forma di "terapia" basata sulle nozioni di carità e di ispirata allegrezza»[632].

Riprendendo gli insegnamenti propri di papa Giovanni XXIII, che per Pasolini è l'emblema del papa contadino pieno di allegria e di humor anche nei confronti di sé stesso, Pasolini rileva proprio nella carità e nell'allegria le fondamenta del movimento della Pro Civitate creato da don Giovanni Rossi: «Ogni teologia, è in quell'allegrezza! / La teologia del Dio Madre, che non vuole che mai / lo stato d'allegrezza venga meno, ripeto, onde / si riproponga il problema di un riadattamento / al mondo, esorcizzato con il distacco della carità / che droga, o si ripresenti il dubbio reale»[633].

---

[629] P. P. Pasolini, *Lettere 1955-1975* tomo I, cit., p. CLIII.
[630] P. P. Pasolini, *Poesie marxiste* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 925.
[631] Ibidem p. 926.
[632] P. P. Carotenuto, *Saint François et le franciscanisme dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 74.
[633] P. P. Pasolini, *Poesie marxiste* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 926.

Definendo la carità come una "droga" che ovvia al distaccamento dal mondo reale, Pasolini sembra quasi manifestare una «sorta di sfiducia verso queste forme di misticismo […] che spingono l'insegnamento evangelico nella direzione dell'attivismo religioso e del comunitarismo»[634]. In realtà, l'intenzione di Pasolini è quella di riportare «il suo marxismo evangelico in un passato aurorale e mitico per rinsaldarne le fondamenta»[635].

Ancora una volta, infatti, il fine della carità è l'aiuto sociale nei confronti dei più bisognosi – vera vocazione del cristiano, tanto che Pasolini delinea chiaramente una netta separazione tra coloro che hanno agito nel nome di Dio, che hanno avuto come referenti gli emarginati sociali e gli stranieri, e coloro che hanno agito invece non secondo Dio ma per gli interessi della borghesia:

> Il vento era cessato. Ma quale vento era? Non era il vento di nessuna beatitudine. Quelli che hanno agito in suo nome,
> lo hanno fatto in nome dei contadini e dei Negri, quelli che hanno finto, in buona
> o in cattiva fede, di agire in suo nome,
> lo hanno fatto in nome della piccola borghesia e della cultura bianca.[636]

In alcuni versi della poesia depennati da Pasolini, ma leggibili nelle note all'edizione dei Meridiani Mondadori di De Laude e Siti, Pasolini aggiunge una profezia riguardo un mondo in cui la povertà non esisterà più, perché anche le nazioni "in via di sviluppo" saranno travolte da una parola che suona come una bestemmia: l'«industrializzazione»[637]. A quel punto, dunque «Nel Vangelo ci saranno parole / incomprensibili: e la più incomprensibile sarà / la parola povero»[638] – il cristianesimo avrà adempiuto alla sua vera missione e Cristo «sarà capito solo dai filologi»[639].

Fede, Speranza e Carità nel *Tolstoj* e ne *La Messa d'oro* di Pascoli

Con *Bestemmia*, dunque, Pasolini comincia a delineare un aspetto fondamentale di san Paolo, ovvero, quello della contrapposizione tra santo e prete, tra desiderio dell'ascesi e tendenza all'organizzazione politica. Il tema della carità compare in *Bestemmia*, ma in modo

634 P. P. Carotenuto, *Saint François et le franciscanisme dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 250.
635 Ibidem p. 111.
636 P. P. Pasolini, *Poesie marxiste* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 931.
637 Cfr. Note e notizie sul testo in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 1705.
638 Ibidem.
639 Ibidem.

marginale e, difatti, la riflessione sulla carità correlata direttamente a san Paolo perviene a Pasolini per mezzo di alcuni scritti di Pascoli.

Il ruolo che la carità ricopre nell'ideologia di san Paolo è ravvisabile infatti soprattutto a partire dalle lettere dell'apostolo, in particolare dalla *Prima Lettera ai Corinzi*. In questa missiva inviata da Paolo agli abitanti di Corinto, l'apostolo analizza le tre virtù teologali di Fede, Speranza e Carità dando un ruolo preminente alla carità, che è la più importante di tutte; il capitolo prosegue infatti con il celebre inno degli attributi propri della carità.

La concezione di una carità totalizzante alla base del cristianesimo e dell'agire del cristiano trova dunque la sua origine proprio nell'operato di san Paolo e il ricorso a tale concezione, con particolare attenzione all'aspetto di impegno sociale che ne deriva, è stato più volte ripreso dagli intellettuali, soprattutto a partire dal diciannovesimo secolo, momento in cui il paolinismo è stato letto anche alla luce dei nascenti movimenti politici.

Anche il concetto di carità o *agape* viene dunque ripreso nella politica novecentesca, in primo luogo in alcune frange del socialismo che tentano un riuso della carità come legge di base della società, come osserva Sonia Gentili in *Novecento Scritturale*: «In questo gioco di specchi tra interpretazione socialista del Vangelo e interpretazione del socialismo come eresia cristiana […] i modernisti, ormai sulla strada della promiscuità con il pensiero laico, tentano di battere il partito di Turati presentando l'*agape* come forma avanzata di socialismo depurata dalla violenza, salvo poi reintrodurla […] come premessa storica necessaria alla realizzazione dell'agape stessa»[640].

Tra gli intellettuali, un ruolo di spicco è ricoperto da Giovanni Pascoli, che si interroga sul ruolo della carità nei confronti delle tematiche della guerra e del colonialismo e proprio dalla riflessione pascoliana sulla carità trae ispirazione Pasolini.

In particolare, da Pascoli Pasolini riprende in primo luogo il taglio marxista-rivoluzionario che si basa sulla preminenza della carità sulle altre virtù teologali che, come osserva Carotenuto,

[640] S. Gentili, *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, cit., p. 28.

deriva non solo da san Paolo ma anche dalla concezione "socialista" di san Francesco portata avanti sia da Pascoli, che riprende Carducci, sia da Tolstoj[641].

Il ruolo di Pascoli e del suo referente, il prete Semeria, come modelli per Pasolini per quanto concerne un rinnovamento del cristianesimo basato sulla carità paolina è stato già studiato da Sonia Gentili in *Novecento Scritturale*.

Gentili cita infatti una frase tratta da una lettera di Semeria, un prete che, soprattutto dopo la morte del padre divenne un amico e un intimo confidente di Pascoli; in tale lettera Semeria parafrasa delle parole di Pascoli, che Gentili mette in relazione con l'ideologia pasoliniana, osservando come tra di esse via sia una perfetta corrispondenza; la frase in questione scritta da Semeria, che auspica un ritorno della carità nel cristianesimo, denota infatti con chiarezza l'importanza della carità come elemento rinnovatore della Chiesa e tale importanza viene ripresa anche da Pasolini, che proprio nella carità vede una possibile riconciliazione delle aporie presenti nella Chiesa in quanto istituzione: «La generica speranza che il cristianesimo "torni ad essere una gran carità" in Pasolini si precisa nella chiave dello scioglimento di una contraddizione che il cristianesimo porta nella sua radice paolina: quella tra il santo e il prete, tra la Chiesa della carità e la Chiesa come istituzione politica ed esercizio di potere»[642].

Se a fine anni Sessanta Pasolini riapre «il dossier pascoliano sulla carità», dunque, questo accade – secondo Gentili – proprio grazie alla discussione sulla carità che in quegli anni è ancora in atto, soprattutto attraverso l'opera di Semeria che pone in risalto le riflessioni pascoliane sulla carità espresse soprattutto negli scritti raccolti in *Poemi italici*, del 1911 e *La Messa d'oro*, del 1905[643]. Tale ripresa dei passi pascoliani sulla carità avviene infatti anche in

---

[641] La concezione di san Francesco "amante di tutte le creature, cristiano socialista" emerge già dall'opera di Carducci che inaugura dunque la prosperità della figura di san Francesco nella cultura italiana dell'era positivista. Per una panoramica su tale argomento si rimanda alla tesi di dottorato di Carotenuto, che ne dà una disamina di opere ed autori. L'idea di san Francesco "socialista cristiano" viene ripresa da Pascoli anche dalle idee di Tolstoj, che collega il francescanesimo con il socialismo cristiano. Cfr. S. Migliore, *Mistica povertà: Riscritture francescane tra Otto e Novecento*, cit., p. 353: «L'analogia con Francesco è evidentemente dettata a Pascoli dalla concezione religiosa tolstojana, ossia da quel "socialismo cristiano" condiviso dallo stesso Pascoli; ma senza dimenticare che già Carducci aveva definito il santo di Assisi "socialista cristiano" nei discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale*». Si ricorda inoltre dell'importanza di Pascoli per Pasolini, che proprio all'intellettuale romagnolo dedica la sua tesi di laurea composta sotto la guida del professor Carlo Calcaterra e intitolata *Antologia della lirica pascoliana (Introduzione e commenti)*. La tesi, oltre ad essere stata pubblicata da Einaudi in un volume a cura di Marco Antonio Bazzocchi è anche disponibile nella sua versione originale dattiloscritta nel sito dell'archivio storico dell'Università di Bologna: https://archiviostorico.unibo.it/it/patrimonio-documentario/fascicolo-e-tesi-di-pier-paolo-pasolini/tesi-di-laurea-di-pier-paolo-pasolini?view=ImageView&manifest=https%3A%2F%2Farchiviostorico.unibo.it%2Fiiif%2F2%2Fmanifest%2Farchiviostorico%2Ffascicolo_e_tesi_di_pier_paolo_pasolini%2Ftesi_pasolini.json&canvas=https%3A%2F%2Farchiviostorico.unibo.it%2Fiiif%2F2%2Fcanvas%2Farchiviostorico%40fascicolo_e_tesi_di_pier_paolo_pasolini%40tesi_pasolini%402d5691a256059b8b2676b6e55685ce204d9965b5-00_copertina.jp2.json. [Ultima consultazione 25/09/2025].

[642] S. Gentili, *Novecento Scritturale*. *La letteratura italiana e la Bibbia*, cit., p. 26.

[643] I contatti tra Pascoli e il cappellano militare Semeria sono frequenti soprattutto negli anni della Prima Guerra Mondiale, anni durante i quali vi è un fitto carteggio tra i due, incentrato soprattutto sul tema della conciliazione tra scienza e fede. Per una bibliografia sull'argomento si consulti il sito P. Giovanni Semeria e Giovanni Pascoli – Studi Semeriani in www.studisemeriani.it.

Giovanni Rossi, fondatore della Pro Civitate Christiana con cui Pasolini collaborò soprattutto per *Il Vangelo*, che faceva parte di una scuola di pensiero che traeva origine dall'ideologia semeriana di conciliazione tra scienza e fede attraverso la carità[644].

I due testi di Pascoli ricoprono dunque un ruolo di primaria importanza per Pasolini per il quale Pascoli è autore di riferimento sin dagli anni della formazione[645].

Il primo dei due testi, non per ordine cronologico, intitolato *Poemi italici*, avrebbe dovuto presentare una disamina in sei capitoli di alcuni autori famosi dei quali però Pascoli riesce a portarne a termine solo tre incentrati sulle figure di Paolo Uccello, Rossini e Tolstoj (rimangono incompiuti invece quelli per celebrare Marsilio Ficino, Michelangelo e Galilei).

In particolare, nel capitolo dedicato a Tolstoj compaiono per la prima volta dei riferimenti alla carità di derivazione francescana; nel saggio *Tolstoj*, infatti, Pascoli descrive, in tre grandi quadri articolati in nove sezioni composte per lo più da endecasillabi, l'incontro dello scrittore russo, in fuga all'età di ottantadue anni dalla tenuta familiare di Jàsnaja Poljana, con tre eminenti figure: prima san Francesco d'Assisi, poi Dante Alighieri ed infine Giuseppe Garibaldi[646]. Nel primo incontro con san Francesco, che avviene nel mezzo di un «pallor d'ulivi», con tutt'intorno alcuni personaggi dalla tradizione collegati al santo, come il lupo e gli uccelli ai quali Francesco si ferma a predicare, san Francesco inneggia alla carità predicando la legge dell'amore universale, lasciata come testamento a Tolstoj prima che egli prosegua il suo cammino: «E tutti insieme, tese al ciel le mani, davano lode a Dio ch'aveano in cuore, che mai non muta, / cui non vede alcuno, / né alcun comprende, dolce, alto... e la terra tutta echeggiava Amore! Amore! Amore!»[647].

Qualche anno prima di questo testo, nel 1905, Pascoli compone *La Messa d'oro* in occasione del cinquantesimo anniversario di ordinazione sacerdotale del vescovo Geremia Bonomelli – vescovo per molti aspetti innovatore, fautore del distacco tra Stato e Chiesa e attento ai temi dell'emigrazione – con il quale Pascoli intessé anche un ricco scambio epistolare.

Il testo si apre con la descrizione che Pascoli fa della messa officiata da Bonomelli di cui dice di non ricordare la ritualità («In verità, io ricordo appena come è quel rito»), nonostante sia un «poeta contadino»[648] e quindi vicino ai valori di tradizione culturale cattolica. Ma la descrizione della messa in onore dell'anniversario di sacerdozio del vescovo funge da pretesto

---

644 S. Gentili, *Novecento Scritturale*. *La letteratura italiana e la Bibbia*, cit., pp. 26-27.
645 Cfr. P. P. Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana* a cura di M. A. Bazzocchi, Einaudi, Torino, 1997 per una panoramica sulla tesi di laurea di Pasolini dedicata proprio alla poesia di Pascoli con relatore il professor Carlo Calcaterra.
646 Per un'accurata analisi del testo cfr. F. Bausi, *Il Tolstoj di Giovanni Pascoli. Storia redazionale e area culturale* in «Studi di Filologia Italiana», LXV, pp. 337-368.
647 G. Pascoli, *Poemi italici*, a cura di G. F. Contini, Zanichelli, 2009, p. 32.
648 G. Pascoli, *La messa d'oro*, Zanichelli, Bologna, 1905, p. 1.

per Pascoli per ricordare un'altra messa, celebrata nel 1887 in onore di quattrocento giovani italiani morti nel deserto durante la battaglia di Dogali nella quale le truppe del Regno d'Italia si scontrarono con le forze dell'Impero etiope durante la prima fase di espansione italiana in Etiopia.

In un primo momento, Pascoli inneggia a questa messa celebrata in onore dei martiri italiani con toni di forte patriottismo, invitando a partecipare a questa messa i suoi vecchi «compagni d'un tempo», restii alla religione soprattutto a causa della corruttela da essa subita per mano dei suoi amministratori, i preti che falsano il messaggio evangelico[649], in quanto tale messa è in onore di «un buon vecchio lavoratore»[650]. Pascoli esalta infatti le qualità di Bonomelli infuse nell'impegno sociale e nell'aiuto verso il prossimo e l'elogio della carità del vescovo torna anche verso la fine del discorso, dove Pascoli accosta l'operato di sacerdozio del vescovo, durato cinquant'anni, alla vita dei lavoratori italiani espatriati (al tema dell'emigrazione Bonomelli aveva dedicato particolare attenzione), auspicando da parte del vescovo una costruzione di un ospizio, con le elemosina ricevute in dono durante la messa, «per i nostri lavoratori raminghi»[651] fuori d'Italia, con la certezza che tale opera di bene rientri nella filosofia del vescovo, in quanto «il bene tuo è quello che si fa agli altri»[652].

Incitando dunque i vecchi compagni, i veterani, tutti coloro che all'Italia consacrarono l'azione, a partecipare alla messa del monsignore, con bandiere tricolori e trombe, in quanto tale messa è anche una celebrazione in onore di tutti gli italiani morti per amor di patria, Pascoli tesse un encomio di quei preti, tra cui Bonomelli, nei quali vi è attenzione per le azioni pratiche e non solo discorsi teorici: «E tutti e due, quel volto di leone calmo, in cui è dipinta l'azione, e quell'altro volto che sembra fatto di solo pensiero, s'inchinerebbero avanti il prete che volle redimere e redense»[653].

Ciò che permette infatti di unire in tale celebrazione sia i credenti sia i non credenti è il comune sentimento di carità che rende fratelli tutti gli uomini.

Alle domande dunque poste a Pascoli sul perché sia presente a messa, dubbiosi sulla sua fede e sulla sua speranza («Ma, sul vestibolo, alcuni, ossuti, mi sembra, e tetri, che nascondono con le nere persone il lucciolìo, là dentro, dell'altare, mi fermano e mi chiedono: "Che vieni a

[649] Cfr. G. Pascoli, *La messa d'oro*, cit., p. 7: «E vorrei avere la voce ben alta per trovare, più lontano, tra le leghe dei mietitori che si preparano a non mietere, i compagni, i miei compagni d' un tempo, e dire ad essi: "Venite anche voi, a messa, o compagni, a questa messa!" E a un loro moto di selvatico dispetto, soggiungere: "Non è già vostro nemico il falegname di Nazareth, il martire del Golgotha". E alla loro risposta "Non lui, sì i preti suoi, che lo falsano", rispondere: "Ma chi dirà questa messa, in cinquanta anni di sacerdozio"».
[650] Ibidem p. 7.
[651] Ibidem p. 31.
[652] Ibidem.
[653] Ibidem p. 9.

far qui tu? Credi tu?... Speri Tu?...”»[654]), egli risponde ribadendo l’importanza della carità sopra le altre due virtù teologali:

> «Per essere cristiani, bisogna avere quella fede e quella speranza. Le hai tu?»
> E io rispondo:
> «Voi non richiedete in me ciò che importa più! In tutti, e sempre, voi richiedete quello che importa meno! Voi non cominciate dal principio! Voi non andate alla sorgente! Voi giudicate che un fiume è, da un poco d’ acqua limacciosa e verdastra che vedete luccicare al sole; e non vi cale che ella non venga, no, da
> una pura polla perenne, e che ella generi i sonnolenti miasmi e le stridule zanzare mortifere!
> È uno stagnare dell’anima, codesto; non un
> correre vivo e fecondo al suo mare! Il principio, il fonte, la virtù precipua è la carità,
> l’agàpe, l’amore! Lo dice l’apostolo delle genti, Paolo di Tarso: Fede, speranza, carità: son tre; ma la maggiore è la carità (ad Cor. XIII 13).
> Date retta a colui che diceva la verità in
> Christo, e non mentiva, avendo il testimone della sua coscienza (ad Rom. IX 13) Egli diceva
> in vero con sue alate parole: – Se parlo con
> le lingue e degli uomini e degli angeli, ma non ho l’agàpe, io sono bronzo che squilla o cembalo che tintinna. E se ho la profezia, e conosco tutti i misteri e tutta la scienza, e se ho tutta la fede, sì da tramutare i monti, ma non ho l’agàpe, nulla io sono. L’agàpe (egli continuava) tutto soffre, tutto crede, tutto spera....
> Voi dovete, o severi custodi dell’adito
> cristiano, guardare in me e in tutti, se c’è questo divino segno di redenzione: l’amore.
> Il resto è incluso»[655].

Questo passo nel quale Pascoli riprende la triade delle virtù teologali espressa da san Paolo nella *Lettera ai Corinzi* è di particolare importanza perché ritornerà in numerosi scritti e poesie di Pasolini quasi nello stesso modo, ovvero come redarguizione dei prelati incentrati solo sulla fede e sulla speranza – presupposti teologali – ma dimentichi della carità, cioè dell’amore concreto verso il prossimo.

In nome della carità, Pascoli fa dunque anche un’invettiva nei confronti delle spinte colonialistiche, in quanto la cosa suprema da perseguire e desiderare è la pace, e non la guerra: «un uomo o un popolo è forte in quanto non già domina, ma si domina, in quanto odia, non già ama, il suo esclusivo interesse!»[656].

La legge dell’amore universale dovrebbe essere infatti alla base, secondo Pascoli, di tutto l’ecumene umano, e a tale legge di derivazione paolina Pascoli richiama anche gli uomini di

[654] Ibidem pp. 9-10.
[655] Ibidem pp. 11-12.
[656] Ibidem p. 20.

scienza, che inseguendo invece correnti filosofiche che escludono del tutto la religiosità e si basano meramente sull'interesse del singolo, rischiano di creare un domani il cui orizzonte sarà dominato da un' «orrenda battaglia universale, che sarà la catastrofe di quello che si chiama il materialismo, e potrebbe chiamarsi il bestialismo, storico. Perché sì; ai nostri tempi sono accaduti e accadono molti fatti che si prestano mirabilmente a formulare la teorica dell'unico o prevalente interesse, come movente nella storia umana»[657].

Tale riferimento rappresenta ancora una volta una lode al cardinale Bonomelli e un argomento di dibattito dello stesso Pascoli portato avanti con Semeria, fautore di una conciliazione di fede e scienza attraverso la speranza paolina.

La risoluzione dinnanzi a un tale tetro dipinto del domani è, di nuovo, la carità che deve essere guida delle azioni umane e amore nei confronti del prossimo e non di sé stessi, come vorrebbero gli uomini di scienza[658]; essa, infatti, è una necessità, «una forza», «una soave *ananche*» che conduce tutta l'umanità, che è la virtù maggiore di san Paolo e «la guida di Dante: l'Amore»[659], che presiede alle regole del vivere civile e sociale.

Il *San Paolo* e la legge universale della carità

I temi che occupano la riflessione di Pasolini nei primi anni Sessanta trovano pieno compimento nell'ideazione del *San Paolo*, la cui stesura, cominciata nel 1968, verrà protratta per più anni, tanto che all'altezza del 1974 Pasolini vi apporta ancora alcune modifiche sostanziali. Proprio nel *San Paolo*, infatti, si riassume la contrapposizione tra vita attiva e vita contemplativa tipica dei santi che tanto affascina Pasolini e, soprattutto nella figura di Paolo, si esprime al suo massimo grado la polemica che Pasolini porta avanti nei primi anni Settanta nei confronti della Chiesa cattolica come istituzione millenaria nella quale si è perso l'originario spirito evangelico della carità. In particolare, proprio intorno alla figura di papa Pio XII Pasolini scrive una serie di poesie contenute in *Trasumanar e organizzar* incentrate sulla triade paolina di fede, speranza e carità con una preminenza particolare proprio per la carità. La carità paolina, infatti, è per Pasolini l'unico modo per sanare l'aporia della Chiesa divenuta istituzione.

Tali argomenti ritornano poi anche in alcuni scritti di Pasolini sempre degli anni Settanta, in *Scritti Corsari*, nei quali Pasolini denuncia pubblicamente i problemi della Chiesa Cattolica

[657] Ibidem p. 21.
[658] Ibidem p. 18: «Non vogliatevi male; anzi date la prova che all'amore ubbidite, sì voi uomini di chiesa, sì voi uomini di scienza, amandovi gli uni gli altri. Ma gli uomini di scienza interrompono: "Non è l'amore, se non propriamente di sé, quello che governa come il genere umano così ogni altro genere animale. Con quest'amore di sé, l'uomo anch'esso, come tutti gli altri generi, combatte la sua battaglia di vita"».
[659] Ibidem p. 16.

creando un filo diretto con il *San Paolo*, tanto che Pasolini pensava di inserirli all'interno della sceneggiatura sulla vita del santo.

La critica alla Chiesa nelle modifiche del 1974 del San Paolo

Riflettere sulla figura di san Paolo significa infatti, per Pasolini, riflettere anche sull'istituzione della Chiesa, fondata nei suoi aspetti pratici e politici proprio da san Paolo. Più volte, infatti, come già analizzato, l'aspetto "politico" di san Paolo è presente nella sceneggiatura del 1968, nella quale più di una scena è dedicata alla descrizione dei centri organizzativi di cui Paolo sta cospargendo il mondo, delle riunioni tenute con i membri più in alto nella gerarchia di comando, degli spostamenti compiuti in Mercedes da un posto all'altro, della stesura di numerosi opuscoli e manifesti per la sponsorizzazione del nascente movimento – tutte azioni che ricordano da vicino le attività organizzative proprie di un partito.

L'aspetto interessante è che proprio in una importante revisione del 1974, Pasolini accentua la vocazione politica dell'organizzazione della Chiesa portando direttamente la polemica sviluppata negli *Scritti Corsari* di quegli anni all'interno della sceneggiatura. È un discorso pronunciato da Paolo VI il 22 settembre del 1974, che Pasolini non esita, «con la solennità dovuta, a dichiarare storico»[660], a dare il via a una ripresa in mano della sceneggiatura del *San Paolo*, che Pasolini modifica inserendovi più esplicitamente la critica alla chiesa in quanto istituzione. Quando dunque Bachmann, in un'intervista a Pasolini del 1974, chiede a Pasolini il motivo della realizzazione di un film su san Paolo in un momento storico difficoltoso per la Chiesa cristiana, egli risponde affermando con decisione il bisogno di un rinnovamento all'interno della Chiesa, che deve fungere da nuova guida contro il potere capitalistico imperante che la sta distruggendo. La durezza nei confronti della Chiesa è dunque per Pasolini un provocante invito ad una reazione da parte della millenaria istituzione religiosa auspicabile solo attraverso un rinnovamento basato sulla preminenza della carità rispetto alla fede e alla speranza:

> Perché proprio in questo momento un film così spaventosamente negativo e polemico contro la Chiesa? Lo faccio proprio perché papa Paolo ha fatto in questi giorni un discorso di contrizione terribile, l'hai letto? […] Dice chiaramente che ormai la società non ha più bisogno della Chiesa, il potere non ha più bisogno della Chiesa, la società provvede da se stessa ai suoi bisogni. Insomma, la Chiesa è tagliata fuori e per questo c'è la crisi delle vocazioni, non ci sono più preti; è un discorso fallimentare, tragico. La conclusione, poi, è misera: cioè, come

[660] Cfr. L'articolo *Lo storico discorsetto di Castelgandolfo*. 22 Settembre 1974 in P. P. Pasolini, *Scritti corsari* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 350-55.

> ovviare a tutto questo? Pregando. […] Ora che il potere borghese non sa più che farsene e l'ha buttata a mare, la Chiesa dovrebbe cambiare radicalmente politica e passare decisamente all'opposizione. […] Evidentemente, questa mia violenza contro la Chiesa è profondamente religiosa, in quanto accuso San Paolo di aver fondato una Chiesa anziché una religione. Io non rivivo il mito di San Paolo, lo distruggo[661].

Pasolini decide dunque di sottolineare l'aspetto più negativo di san Paolo aumentando le scene in cui è presente il Paolo "prete" e rendendo sempre più contrastiva la differenza tra il Paolo santo e malato e il Paolo organizzatore e teologo, che appare sempre «potente e sicuro di sé»[662]; infatti, nel Paolo organizzatore non fanno mai comparsa i segni della malattia che lo affligge, che accompagnano sempre, invece, i momenti di santità dell'apostolo. Quando dunque Paolo parla davanti alle folle presentandosi «in tutta la sua potenza e la sua autorità di grande organizzatore, di apostolo, di fondatore di Chiese, il male è placato: il suo volto spira forza, sicurezza, salute e, in qualche modo, una forma di violenza»[663]. Per fare un esempio concreto, nel 1974 Pasolini annota a margine della scena 42: «Aggiungere una scena che si svolge nella sezione cristiana della città. Paolo controlla il funzionamento dell'organizzazione (fogli ciclostilati, giornali murali, volantini) e soprattutto il libro dei conti (le offerte dei cittadini ricchi, industriali ecc.)[664]» e, similmente, nella scena 51, viene immaginata la sezione «cristiana» di Bonn locata in un «vasto ufficio» al cui interno vi sono fogli ciclostilati, giornali, manifesti. «C'è addirittura anche una piccola tipografia», si aggiunge, e, nel controllare il funzionamento del suo centro organizzativo, «Paolo visita tutto con l'aspetto e l'atteggiamento di un ministro, di un capo»[665]. Sempre nella stessa scena, dopo questa visita così ufficiale al suo "impero", come vero e proprio magnate, o grande imprenditore d'oggigiorno, Paolo esce dall'ufficio e, con i suoi collaboratori più importanti, sale su una grossa Mercedes che si perde nella sua corsa in un quartiere ricco della città di Bonn.

Similmente, nella scena 55, ambientata nella casa di Giasone a Bonn, se dapprincipio Pasolini pensava di inserirvi un momento di intervista a Paolo incentrata sugli aspetti del sincretismo cristiano per mettere in luce il cristianesimo in quanto prodotto storico, sottolineando gli apporti della Stoa, degli specialisti delle Sacre Scritture, delle religioni misteriche presenti in esso, nelle modifiche del 1974 decide di riformulare tale intervista, facendo sì che le domande rivolte a Paolo siano basate soprattutto sugli aspetti costitutivi e pratici dell'organizzazione da lui fondata, come scrive in nota Pasolini: «Sostituire questo

---

[661] P. P. Pasolini, *Interviste corsare sulla politica e sulla vita: 1955-1975*, cit., pp. 235-36 e P. P. Pasolini, *Lettere 1955-1975* tomo I, cit., p. CLIII.
[662] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2019.
[663] Ibidem p. 1996.
[664] Ibidem p. 1925.
[665] Ibidem p. 1935.

discorso teorico con un quadro dell'organizzazione creata da Paolo: sezioni, tesseramenti, fondi, capitali, banche»[666].

In linea generale, per un'analisi completa e puntuale di tutte le modifiche apportate da Pasolini nel 1974 alla sceneggiatura del 1968 si veda il recente libro scritto da Carlotta Ciarrapica e Andrea Bizzozero intitolato *Il sogno di Pier Paolo Pasolini* che presenta anche un'esauriente tabella comparativa tra le due versioni della sceneggiatura[667].

La Chiesa di Satana nel San Paolo

La predominanza del san Paolo "prete" viene dunque mano a mano accentuata da Pasolini soprattutto verso le scene finali della sceneggiatura; il momento culminante avviene infatti nella scena 93, ambientata nel Village di Manhattan dove Paolo alloggia durante il suo ultimo viaggio a New York, trasposizione della Roma Imperiale, viaggio durante il quale troverà la morte in un modo simile a come morì assassinato Martin Luther King (tanto che Pasolini prese in considerazione l'idea di filmare tale scena conclusiva proprio nello stesso albergo di Memphis dove fu assassinato Luther King)[668].

La scena in questione si apre con l'immagine di una grandissima folla che gremisce una sala in numero ancora maggiore delle folle che precedentemente avevano accolto san Paolo a New York per ascoltare ancora una volta la predicazione dell'apostolo che tanto aveva infiammato gli animi. In tale occasione, però, il tono del discorso di Paolo è completamente diverso. Infatti, «Questa volta Paolo si presenta a parlare in tutta la sua potenza e la sua autorità di grande organizzatore, di apostolo, di fondatore di Chiese. Il male è placato: il suo volto spira forza, sicurezza, salute e, in qualche modo, una forma di violenza»[669].

San Paolo prende dunque la parola davanti a un microfono, come se fosse anch'egli un poeta della *beat generation* (Pasolini fa il paragone con Allen Ginsberg), facendo un discorso intorno al tema della legge e della necessarietà di rimanere sottomessi all'autorità.

Ma via via che Paolo parla, la platea, «che era venuta ad ascoltarlo per amore, resta prima stupita, poi allibita, e, infine, rabbiosamente si scatena, fischiando, urlando, cantando»[670]. Gli spettatori affermano infatti stizziti: «egli è legalitario fino alle midolla anche nella sua predicazione; l'archetipo dell'idea del potere coincide con l'idea archetipa che egli ha di Dio;

---

[666] Ibidem p. 1941.
[667] Cfr. C. Ciarrapica, A. Bizzozero, *Il Sogno di Pier Paolo Pasolini. La sceneggiatura incompiuta del suo film su san Paolo*, San Paolo Edizioni, Milano, 2023, p. 30 e seguenti.
[668] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2010.
[669] Ibidem p. 1996.
[670] Ibidem pp. 1996-97.

la sua predicazione è completamente autoritaria […]; egli accumula autorità su autorità […]; il Potere in lui è tutto»[671]. In opposizione a questa violenta restaurazione dell'autorità, le proposte alternative al conservatorismo di Paolo che vengono avanzate dall'assemblea ricalcano l'urgenza rivoluzionaria e il bisogno di democrazia della New York di quegli anni, e i giovani americani si stupiscono infatti di come Paolo non riesca a capire che nella loro società non potrebbe mai essere accettato un codice, neppure un codice rivoluzionario e che se mai ci dovesse essere una Chiesa essa sarebbe ecumenica, non mai clericale come la vorrebbe Paolo e, sempre se mai essa dovesse insegnare qualcosa, insegnerebbe la resistenza all'autorità, a ogni genere d'autorità non certo la sottomissione.

Questo bisogno dei giovani democratici americani sia di misticismo (accorrono infatti numerosi per ascoltare la predicazione religiosa di Paolo) sia anche di sdoganamento dai vincoli autoritari rappresenta per Pasolini l'unico modo in cui può esistere una istituzione cristiana. Pasolini aveva infatti avuto modo di osservare il fermento rivoluzionario americano durante i due viaggi compiuti in America nel luglio e nel settembre del 1966 e aveva paragonato l'ardore militante dei giovani americani alla spinta rivoluzionaria dei primi cristiani[672]. Pasolini prova infatti una innata simpatia per questi giovani americani rivoluzionari che traspare anche dalla sceneggiatura del *san Paolo*. Pasolini, descrivendo le accese proteste contro il discorso reazionario pronunciato da san Paolo osserva come sia concitata e angosciosa la protesta «di giovani che sono dalla parte giusta»[673].

L'America appare dunque per Pasolini il posto nel quale si sta sviluppano la miglior sinistra marxista ed è significativo che pensi di ambientare il *San Paolo* proprio a New York così da porre a stretto contatto le ideologie paoline con quelle di una sinistra rivoluzionaria ma aperta al dialogo che si contrappone con forza con al «fascismo di sinistra» che invece Pasolini, nelle sue riflessioni successive, vede prendere piede in Italia.

Nell'insieme di misticismo e organizzazione che caratterizza i comitati degli studenti americani Pasolini intravede dunque la possibilità di un nuovo tipo di organizzazione che faccia coesistere l'aspetto teorico con quello pratico-organizzativo e che si concretizzi nell'idea utopistica di una «democrazia mistica». Così, infatti, espone le proprie idee Pasolini ad Oriana Fallaci in un'intervista pubblicata nell'ottobre del 1966 su «L'Europeo» *intitolata Un marxista a New York* nella quale sottolinea l'aspetto mistico presente nelle organizzazioni studentesche

---

[671] Ibidem pp. 1997-98.
[672] Cfr. P. P. P. *Lettere 1955-1970*, cit., p. CX: «In America, sia pure nel mio brevissimo soggiorno, ho vissuto molte ore nel clima clandestino, di urgenza rivoluzionaria, di speranza che appartengono all'Europa del '44, del '46. In Europa è tutto finito: in America si ha l'impressione che tutto stia per cominciare. Non voglio dire che ci sia, in America, la guerra civile, e forse neanche niente di simile, né voglio profetarla: tuttavia si vive, là, come in una vigilia di grandi cose».
[673] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 1997.

da lui conosciute, quale ad esempio quella dei giovani delle Sncc, ovvero del Comitato di Coordinamento Studentesco Nonviolento (Student Nonviolent Coordinating Committee), «che vanno nel sud a organizzare i negri»[674]:

> Vieni in America e scopri la sinistra più bella che un marxista, oggi, possa scoprire. Ho conosciuto i giovani dello Sncc, sai gli studenti che vanno nel sud a organizzare i negri. Fanno venire in mente i primi cristiani, v'è in loro la stessa assolutezza per cui Cristo diceva al giovane ricco: "Per venire con me devi abbandonar tutto, chi ama il padre e la madre odia me". Non sono comunisti né anticomunisti, sono mistici della democrazia: la loro rivoluzione consiste nel portare la democrazia alle estreme e quasi folli conseguenze. M'è venuta un'idea, conoscendoli: ambientare in America il mio film su san Paolo. Voglio trasferire l'intera azione da Roma a New York, situandola ai tempi nostri ma senza cambiar nulla. Mi spiego? Restando fedelissimo alle sue lettere. New York ha molte analogie con l'antica Roma di cui parla san Paolo. La corruzione, le clientele, il problema dei negri, dei drogati. E a tutto questo san Paolo dava una risposta santa, cioè scandalosa, come gli Sncc.[675]

Queste dunque le idee di Pasolini nel 1966 poco prima di cominciare a stendere l'*Abbozzo* di sceneggiatura. Nel frattempo, però, le cose cambiano e alcuni avvenimenti storici, come appunto il discorso pronunciato da Paolo VI sul destino della Chiesa schiacciata dal potere del consumismo e destinata a non avere più una comunità che ne condivide i valori, portano Pasolini a riformulare, nel 1974, la figura di san Paolo e soprattutto della Chiesa. Pasolini elabora infatti un espediente attraverso il quale la nascente istituzione cristiana diviene viziata nella forma sin dalla sua nascita.

Alla fine della scena 93, che si conclude con san Paolo che parla della santità della Legge di fronte a una sala ormai quasi del tutto svuotata, compare una breve nota inserita nel '74 da Pasolini, che riprende altre note sparse sulla sceneggiatura riguardanti il ruolo dell'evangelista Luca come inviato di Satana con lo scopo di compiere il disegno diabolico della nascita della Chiesa.

La presenza di Luca è costante lungo tutta l'opera, benché siano davvero poche le parole pronunciate dal personaggio: è presente a tutte le riunioni dei capi, sempre a occhi bassi, di sfuggita, confuso in mezzo a tutti gli altri apostoli; è costantemente occupato a scrivere con quella «dolcezza eufemistica» raccomandatagli da Satana tutto ciò che vede riguardo la parte organizzativa e legislativa del nascente movimento. Per tutto il tempo, dunque, Luca sembra una comparsa "innocua" e di poco conto persa nel mucchio anonimo dei numerosi apostoli ma

[674] P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1601.
[675] Ibidem.

solo fintantoché non viene rivelato, all'ultimo, lo scopo della sua missione tempo prima ordinatagli da Satana finalmente espresso proprio a conclusione della scena 93:

> Si inquadrano dei piedi che camminano per una strada di Roma (cioè Gerusalemme): poi i piedi si fermano davanti a una porta. E la porta del palazzetto di Luca. Il visitatore è visto di spalle, e sempre, per tutto l'episodio sarà visto di spalle. Si tratta, come vedremo, di Satana. Egli entra nel palazzo e sale all'appartamento di Luca. Lungo dialogo tra i due: Luca riassume ghignando al suo capo la continuazione della storia di Paolo. Praticamente ormai il fine è raggiunto. La Chiesa è fondata. Il resto non è che una lunga appendice, un'agonia. A Satana non interessa il Destino di Paolo: si salvi pure e se ne vada pure in Paradiso. Satana e il suo sicario sghignazzano soddisfatti. Luca si alza, prende da un mobiletto dello «champagne» e i due brindano ripetutamente alla loro Chiesa. Bevono e si ubriacano, evocando tutti i delitti della Chiesa: elenco lunghissimo di papi criminali, di compromessi della Chiesa col potere, di soprusi, violenze, repressioni, ignoranza, dogmi. Alla fine i due sono completamente ubriachi e ridono pensando a Paolo che è ancora là, in giro per il mondo a predicare e organizzare.[676]

Ecco, dunque, la missione segreta ordinata sin dall'inizio da Satana: la fondazione della Chiesa, voluta dal maligno, e non da Dio, perché alla luce della storia, che il diavolo conosce per intero al contrario di un inconsapevole San Paolo, il destino della Chiesa appare come un insieme di terribili crimini, e ciò era inevitabile, dal momento che, come osserva compiaciuto il satanico Luca, l'autore degli Atti degli apostoli, «con ogni istituzione nascono le azioni diplomatiche e le parole eufemistiche. Con ogni istituzione nasce un patto con la propria coscienza. Con ogni istituzione nasce la paura del compagno. L'istituzione della Chiesa è stata solamente una necessità»[677].

È interessante notare infine come Pasolini a seguito di questa scena intendesse inserire una ulteriore intervista che riprende quella rilasciata nel 1974 a Bachman sul senso di fare un film su san Paolo. Da questa intervista da inserirsi direttamente nella sceneggiatura sarebbe dovuta derivare l'idea del lato profondamente negativo dell'istituzione cristiana per come Pasolini lo stavo esprimendo negli articoli pubblicati in quel periodo: «Intervista in cui si parla del senso di fare il film su san Paolo. Tutti i delitti e le colpe della Chiesa come storia del potere non cono nulla confronto alle colpe di oggi in cui la Chiesa accetta passivamente un potere irreligioso

[676] P. P. Pasolini*, San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2000.
[677] Ibidem p. 1919.

che la sta liquidando e riducendo a folclore (cfr. articoli «Corriere della Sera»: da riportare per intero)»[678].

Il vuoto di carità nella Chiesa degli *Scritti corsari*

Negli articoli in questione, già variamente citati, appare chiaramente come per Pasolini la colpa più grande della Chiesa sia proprio la mancanza di Carità che rimane predicata solo a parole, ma non trova riscontro nelle opere[679].

Nel dettaglio, il primo di questi testi, tutti datati al 1974, periodo nel quale, come visto, Pasolini modifica in forte anticlericalismo il *San Paolo,* è intitolato *La Chiesa, i peni e le vagine*, pubblicato sul «Tempo» il primo marzo 1974 come recensione al libro *Venti sentenze della Sacra Rota* edito Borletti e uscito nel 1974. Proprio infatti la lettura degli atti dei processi del tribunale ecclesiastico della *Sacra Rota* costituisce per Pasolini una subitanea presa di coscienza circa la retrività della Chiesa Cattolica che viene così duramente apostrofata:

> La Chiesa non può che essere reazionaria; la Chiesa non può che essere dalla parte del Potere; la Chiesa non può che accettare le regole autoritarie e formali della convivenza; la Chiesa non può che approvare le società gerarchiche in cui la classe dominante garantisca l'ordine; […] la Chiesa non può che essere contraria a qualsiasi innovazione anti-repressiva (ciò non significa che non possa accettare forme, programmate dall'alto, di tolleranza: praticata, in realtà, da secoli, a-ideologicamente, secondo i dettami di una «Carità» dissociata – ripeto, a-ideologicamente – dalla Fede); la Chiesa non può che agire completamente al di fuori dell'insegnamento del Vangelo; la Chiesa non può che prendere decisioni pratiche riferendosi solo formalmente al nome di Dio, e qualche volta magari dimenticandosi di farlo; la Chiesa non può che imporre verbalmente la Speranza, perché la sua esperienza dei fatti umani le impedisce di nutrire alcuna specie di speranza.[680]

---

[678] Ibidem p. 2003. È inoltre interessante notare come Pasolini aveva già inserito la figura di Satana nell'*Histoire du soldat,* una partitura televisiva sulla traccia del racconto di Charles-Ferdinand Ramuz (1918), poi musicato nel 1919 da Igor Stravinski scritta da Pasolini con Sergio Citti e Giulio Paradisi proprio nel 1973, quindi un anno prima delle modifiche al *San Paolo*. Cfr. Note e notizie sul testo in P. P. Pasolini, *Per il cinema* tomo II, cit., p. 3153-3174: «Nelle aggiunte del 1974 viene inserita la figura di Satana che aiuta l''inconsapevole Paolo a fondare la Chiesa (cfr. la parallela azione del Diavolo, padrone della Televisione, nella contemporanea *Histoire du soldat*). […] Nella favolosa vicenda di un soldato disertore che incontra il diavolo, Pasolini inserì tutti i temi della "mutazione antropologica" subìta dall'Italia alla fine degli anni Sessanta: l'omologazione di massa, il consumismo su larga scala, la perdita dell'innocenza, la fine delle culture popolari, l'egemonia del patto industriale. Al centro, però, è soprattutto lo scontro frontale con la "televisione" (letteralmente equiparata al demonio) e con la sua "ideologia edonistica", fondata sulla manipolazione e sul livellamento delle coscienze».

[679] Il collegamento tra gli articoli polemici nei confronti della Chiesa e la connessione col *San Paolo* è il tema principale dell'articolo di S. Giuliani, *San Paolo secondo Pasolini: ascesi e organizzazione* in «Cahiers d'études italiennes» 9, 2009, pp. 115-125.

[680] P. P. Pasolini, *Scritti Corsari* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 475.

Prendendo dunque in esame i casi citati nel testo, letto da Pasolini quasi come un romanzo, il *focus* viene messo da Pasolini proprio sulla Carità, che appare essere "dissociata", "degenerata"[681] e quasi mai presente nel testo. A questo punto Pasolini cita in causa direttamente la triade, prettamente paolina, delle virtù teologali osservando come non vi è carità nelle sentenze dei giudici della Sacra Rota, ma vi è Fede e Speranza, le quali, però, senza la Carità appaiono come virtù private del loro fondamento: «Ed ecco l'orrore. La Carità, che è il più alto dei sentimenti evangelici, e l'unico autonomo (si può dare Carità senza Fede e Speranza: ma senza Carità, Fede e Speranza possono essere anche mostruose), viene qui degradata a pura misura pragmatica, di un qualunquismo e di un cinismo addirittura scandalosi»[682].

Tali riflessioni vengono riportate nel secondo articolo, *Lo storico discorsetto di Castelgandolfo*, uscito sul «Corriere della Sera» il 22 settembre 1974, quindi qualche mese dopo quello sulle sentenze della *Sacra Rota,* e riporta le riflessioni di Pasolini su un discorso, da lui definito "storico", pronunciato da papa Paolo VI, nel quale il papa ammetteva la perdita di autorevolezza della Chiesa, abbandonata e "tradita" da milioni di fedeli, di origine contadina, convertiti al laicismo e all'edonismo consumistico. Di fronte a ciò, Pasolini auspica che la Chiesa passi "all'opposizione", che si ribelli e divenga la guida per tutti coloro che rifiutano il nuovo potere consumistico che è completamente irreligioso (e Pasolini in tale invettiva ammette di parlare in quanto intellettuale marxista). Per fare ciò la Chiesa deve però negare sé stessa, tornare alle origini, riscoprire il fondamentale ruolo della Carità, vera origine del messaggio evangelico.

Il terzo articolo, intitolato *Nuove prospettive storiche: la Chiesa è inutile al Potere* è di appena qualche settimana successivo al secondo articolo; è infatti uscito sempre sul «Corriere della Sera» il 6 ottobre 1974. In esso, Pasolini riprende sostanzialmente i concetti espressi in precedenza ampliando però l'analisi dell'abbandono della Chiesa dalle altre istituzioni influenti: la Chiesa, infatti, è da sempre saldata al mondo contadino e, pur avendo accettato il tempo «unilineare» della storia, ha assorbito anche il tempo dell'Eterno Ritorno, quello dei contadini «i quali ignoravano il tempo reale, cioè la storia»[683] basando il loro vivere sui cicli delle stagionalità: «Il tempo della loro nascita, della loro azione, della loro morte, della loro discesa agli inferi e della loro resurrezione, era un tempo paradigmatico, a cui periodicamente il tempo della vita, riattualizzandolo, si modellava»[684]. Per questo motivo, dunque, in un'epoca

[681] Cfr. ibidem p. 479: «Ma ciò che più colpisce (scandalizza) leggendo queste sacre sentenze, è la degenerazione della Carità. Ho detto come rai gli estensori di questi testi si riferiscono sinceramente, o almeno con una certa passione, a Dio e alle sue ragioni».
[682] Ibidem p. 480.
[683] Ibidem p. 360.
[684] Ibidem.

dominata da nuovi valori che rigettano quelli antichi e che stravolgono i modi di vivere delle epoche passate la Chiesa perde il suo universo di senso, e si trova a soccombere al capitalismo.

L'ultimo articolo analizzato, uscito sul «Tempo» il 22 novembre 1974 col titolo *Ma quelle di Dom Franzoni non sono "prediche"* è interessante in quanto fa comprendere l'acuirsi, negli ultimi anni, della dicotomia tra i due Paoli di Pasolini, il santo e il prete. In tale articolo, in realtà una recensione al libro *Omelie a San Paolo fuori le mura*, torna infatti la critica di Pasolini di fronte all'involuzione in senso reazionario della Chiesa e dei suoi funzionari, tra i quali anche dom Franzoni, che pure Pasolini giudicava un "ribelle". Anche nelle omelie di dom Franzoni è ravvisabile, invero:

> La secolare degenerazione che ha fatto del Vangelo un testo per infernali proliferazioni catechistiche, liturgiche, spiritualistiche, emanando norme che finiscono col sovrapporsi l'una sull'altra in un'involuzione nomenclatoria di carattere tra esoterico e masochistico, pieno di «tabù» e di «cerimoniali di approccio» molto simili ai cerimoniali nevrotici, con tutta un'abitudine gerarchica (Padre, Padrone, Protezione, Punizione) che tormenta classisticamente le masse povere, trasferita com'è diabolicamente al Cielo, ecc. ecc.: tutto questo è riuscito a contaminare anche il «ribelle» Dom Franzoni? Non era la prima cosa da cui doveva liberarsi, in nome di quella «cultura» laica, libera, moderna, minoritaria, che egli aveva scelto contraddicendo l'incancrenita sottocultura vaticana? E poi non doveva dissacrare prima di e tutto quel suo san Paolo, il primo creatore del codice della convenzione cristiana, fondandone in realtà il linguaggio (eclettico, esoterico, sincretistico) proprio nel momento in cui cominciava morbosamente a proclamare la preminenza assoluta del «Vangelo» di Cristo, riducendolo al parossismo dell'autorità?[685]

Come per San Paolo, che è sia santo che prete, così, però, anche il giudizio di Pasolini su dom Franzoni non è solo negativo: se infatti egli ha assorbito l'impostazione esteriore retriva e moralistica tipica della Chiesa fondata dal "peggior" San Paolo, è però riuscito a rifarsi nei contenuti al vero spirito cristiano, quello della carità e dell'amore verso il prossimo e ciò viene rilevato da Pasolini quando si dedica ad una più attenta lettura del testo delle omelie di Franzoni, prete notoriamente progressista che fondò infatti, nella Chiesa di San Paolo fuori le Mura di cui era abate, una comunità ispirata a San paolo in cui si voleva coniugare il Vangelo con le posizioni progressiste e marxiste, che finirono col procurargli la contrarietà della Santa Sede e che lo fecero abdicare dal ruolo di abate fino ad arrivare alla sospensione *a divinis*, ricordata anche da Pasolini. Anche nella svolta critica del '74, dunque, Pasolini lascia comunque aperto il dialogo con la Chiesa e continua ad auspicarne un rinnovamento, augurandosi che possa vincere il Paolo santo, quello della Carità, non ancora del tutto scomparso.

[685] Ibidem pp. 532-33.

Capitolo 3: Il *San Paolo* come genere del "non finito"

L'Eterno Ritorno nel cinema di Pasolini

Il montaggio: la tecnica del tempo del mito

Alcuni dei temi che Pasolini riprende da Eliade, quali la contrapposizione tra il tempo mitico-circolare e il tempo lineare e la contrapposizione tra una vita fondata sui cicli della natura e una vita regolamentata dal progresso, sono presenti anche nel cinema di Pasolini, soprattutto nei film dal taglio più spiccatamente antropologico.

Secondo Conti Calabrese, infatti, Pasolini si dedica alla tecnica cinematografica perché interessato a trovare un mezzo adatto alla riproduzione del linguaggio del mito nell'epoca moderna, e tale propensione per il cinema sarebbe dunque dettata anche da un interesse antropologico. In effetti, negli scritti dedicati al cinema e raccolti in *Empirismo Eretico*[686]. Come osserva Conti Calabrese, l'idea di creare attraverso un film una storia esemplare ricalca da vicino l'analisi sul mito condotta da Eliade, il quale pone come caratteristica fondamentale del mito proprio la sua esemplarità e il suo svolgersi all'infuori della storia. Conti Calabrese osserva poi in aggiunta come sia possibile «riconoscere nella stessa relazione tra cinema e film una decisiva somiglianza con quella esistente tra mito e racconto mitico: come non esiste il mito in astratto, ma solo dal momento in cui si fa racconto mitico, così non esiste il cinema ma il film in quanto concreta espressione di un linguaggio narrante. Esso è storia divenuta esemplare, attraverso cui la realtà può parlare tramite le cose stesse e apparire come il rivelarsi e ritirarsi del sacro[687][688] e soprattutto attraverso la scelta delle tecniche utilizzate per girare un film; nell'appendice al saggio *La lingua scritta della realtà*[689] anziché per il piano-sequenza derivi proprio dal suo interesse non naturalistico per la realtà, ma piuttosto mitico e sacrale: «Ecco

---

[686] P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo I, cit., p. 1579: «Dicevo più sopra come la morte operi una rapida sintesi della vita passata, e la luce retroattiva che essa rimanda su tale vita ne trasceglie i punti essenziali, facendone degli atti mistici o morali fuori dal tempo. Ecco, questo è il modo con cui una vita diventa una storia».

[687] G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 81

[688] Cfr. P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 95: «Quando giro un film, mi immergo in uno stato di fascinazione da- vanti a un oggetto, a una cosa, un viso, gli sguardi, un paesaggio, come se si trattasse di un congegno in cui stesse per esplodere il sacro... Parlo del sacro, cosa dopo cosa, oggetto dopo oggetto, immagine dopo immagine».

[689] Nel saggio *La lingua scritta della realtà* Pasolini analizza la tecnica del montaggio, distinguendo due tipi di montaggio: il montaggio denotativo, che si ha quando una serie di inquadrature vengono concatenate tra loro attraverso un'ellissi per creare un "discorso articolato" e che rappresenta quindi il momento sintetico e il montaggio ritmico o connotativo che serve invece per definire la durata delle inquadrature e che dà quindi un ritmo al film in base alla durata delle varie inquadrature fra di loro. Cfr. P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo I, cit., pp. 1522-25.

perché io evito il piano-sequenza: perché esso è naturalistico, e quindi... naturale. Il mio amore feticistico per le "cose" del mondo, mi impedisce di considerarle naturali. O le consacra o le dissacra con violenza, una per una: non le lega in un giusto fluire, non accetta questo fluire. Ma le isola e le idolatra, più o meno intensamente, una per una. Nel mio cinema perciò il piano-sequenza è completamente sostituito dal montaggio[690].

Secondo Conti Calabrese, dunque, è possibile far risalire le teorie sul cinema di Pasolini, in particolare quella del cinema come semiologia della realtà, alle teorie di Eliade e tale vicinanza si espliciterebbe soprattutto nell'importanza data da Pasolini alla dimensione del tempo nel film e quindi alla tecnica del montaggio, che permette di sovvertire la normale linearità temporale basata sul progredire storico:

> È evidente allora che dalla eliadiana concezione del mito Pasolini trae alimento nell'esposizione di quella che sarebbe dovuta diventare una "semiologia generale della realtà". Il progetto rimane incompiuto, ma è possibile rintracciarne la struttura enucleandone gli elementi riconducibili proprio alle teorie di Eliade. In particolare con il saggio *Osservazioni sul piano sequenza*, Pasolini spiega la fondamentale importanza che il montaggio ha nella sua visione del cinema. […] Il montaggio, nell'abolire quell'apparente continuità o successione temporale in cui la nostra vita sembra svolgersi, trasforma la continua riproposizione del presente che il cinema *(langue*) cattura in quanto potenziale e infinito piano-sequenza in un presenze storico. Lo traduce, cioè, in un passato che «per ragioni immanenti al mezzo cinematografico e non per scelta estetica, ha sempre i modi del presente».[691]

Attraverso l'uso del montaggio, Pasolini istituisce una differenza tra un tempo analitico, che cerca di riprodurre il più possibile la durata della realtà e che si esprime nel cinema attraverso l'uso del piano-sequenza e un tempo sintetico che, attraverso il montaggio, stravolge la normale durata di un evento in base all'intenzionalità del regista. Pasolini si oppone dunque al cinema naturalistico, criticando soprattutto la corrente americana d'avanguardia del New York Cinema nella quale le azioni venivano riportate sulla pellicola con la stessa identica durata della realtà[692], prediligendo invece un cinema di poesia nel quale il tempo e lo spazio dell'azione

---

[690] P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo I, cit., p. 1546.
[691] G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., pp. 79-80.
[692] Pasolini critica a più riprese l'uso iper-naturalistico del cinema, soprattutto del cinema americano cfr. P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo I, cit., p. 1566: «Per capire che cos'è il naturalismo del cinema, prendiamone un caso estremo – che si presenta, o viene presentato, come un caso di cinema di avanguardia: nelle cantine della New York del New Cinema, si proiettano dei piani-sequenza lunghi ore intere (per esempio un uomo che dorme). Questo è dunque cinema allo stato puro (come ho più volte detto), e come tale, in quanto rappresentazione della realtà da un unico angolo visuale, esso è soggettivo nel senso di follemente naturalistico: soprattutto in quanto della realtà ha anche il tempo naturale. Come sempre, culturalmente, il nuovo cinema è una estrema conseguenza del neorealismo: col suo culto del documento e del vero». E ibidem pp. 1578-79: «Il New American Cinema – di cui avevo preventivamente tanta stima, dato il mio amore per la Nuova Sinistra – visto qui a Roma, mi ha molto deluso. […] vorrei osservare come sia tutto un equivoco l'idea attraverso cui gli autori del New Cinema si illudono di distruggere il tempo convenzionale. […] In secondo luogo

vengono modificati dall'intervento del regista[693]. Nel saggio di *Empirismo Eretico Res sunt nomina*, ponendo il codice della realtà in analogia con quello del cinema, Pasolini osserva infatti come tempo e spazio siano nel cinema categorie non naturalistiche:

> Insomma la caratteristica del cinema come si concreta nei films è quella di avere un «tempo» e uno «spazio» diversi che nella realtà: questo è soprattutto garanzia di «artisticità» nel cinema come «metalinguaggio»: è l'autore che sceglie i passaggi di tempo (la durata reale di un'intera azione, o il salto sintetico: dall'immagine di una persona che nasce all'immagine della stessa persona che muore); è l'autore che sceglie gli spazi di un'inquadratura e i rapporti di spazio tra un'inquadratura e l'altra. È qui che i fanatici della letteratura (del sistema di segni convenzionali e simbolici) potrebbero trovare un equivalente di quella libertà che essi attribuiscono alla sola parola: nelle inclusioni e nelle esclusioni di tempi e di spazi (sempre evidentemente calcolabili e potenzialmente «tratti» di un sistema individuabile e analizzabile) viene risarcito quel tanto di ineluttabilità che «da codice» permane negli oggetti inquadrati; si tratta di una libertà «metonimica» che scatena il «messaggio» nelle intermittenze di tempo e spazio, dalla durata infinitesimale, tra inquadratura e inquadratura.[694]

L'analisi di Deleuze sul tempo del cinema in Pasolini

Uno studioso che ha attentamente rilevato l'importanza del tempo nella poetica cinematografica di Pasolini è Gilles Deleuze che, soprattutto nei volumi dedicati al cinema *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*, riprende alcuni concetti cinematografici espressi da Pasolini. La critica[695] ha già indagato i rapporti tra Deleuze e Pasolini ma è soprattutto Maria Rosaria Gioffrè che nel saggio *Deleuze e Pasolini: un discorso indiretto libero* osserva come nell'analisi che fa Deleuze sull'immagine-tempo sia fondamentale l'importanza dello studio di Pasolini sulla dimensione temporale del cinema: «A proposito della concezione deleuziana del tempo come immagine pura e diretta, caratteristica del cinema moderno, non ci sorprenderebbe se anche in essa ci fosse una certa ascendenza pasoliniana. La dimensione temporale nel cinema

---

essi fanno coincidere l'idea sbagliata del tempo di un piccolo-borghese con l'idea sbagliata del tempo dell'umanità intera: ed anche qui sbagliano, perché anche il più cretino e nazista dei piccoli borghesi, fondando la sua vita sull'illusione del passare del tempo, compie qualcosa di commovente e sublime, come Einstein stesso. In terzo luogo, l'idea del tempo che essi contrappongono a quella che essi giudicano convenzionale, è un'idea tratta troppo genericamente dalle filosofie indiane che ha fatto venire di moda Ginsberg: e il risultato è che essi fanno un ribaltone arbitrario e dilettantesco del tempo, facendo dei films che sembrano dei calendari le cui pagine siano fatte scorrere rapidamente sotto il pollice».

[693] Cfr. P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo I, cit., p. 1547: «Ci sono degli autori che cercano, per un loro amore bonario e naturalistico delle cose del mondo, di riprodurre nei loro films la linearità analitica, che abbia il più possibile la durata della realtà; altri registi sono invece per un montaggio che renda tale linearità il più possibile sintetica. (Io appartengo a quest'ultima categoria)».

[694] Ibidem pp. 1590-91.

[695] Cfr. C. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995 e P. Fabbri, *La svolta semiotica*, Laterza, Bari, 2001.

è stata infatti ampiamente scandagliata da Pasolini, con posizioni che, spesso, ci sembrano "deleuziane". Si pensi alla dialettica tra presente e passato nell'immagine filmica, al concetto di piano sequenza puro e all'analisi dello stesso nel nuovo cinema, alla distruzione del tempo reale e alla differenza tra tempo della realtà e tempo del cinema e tra i tempi dei diversi tipi di cinema»[696].

Deleuze, infatti, non riprende da Pasolini solamente la concezione di "soggettiva libera indiretta" ma viene influenzato anche dalla distinzione tra temporalità analitica e temporalità sintetica che Pasolini fa derivare dall'uso del montaggio[697]. Ma mentre nel primo caso la citazione a Pasolini è chiara e diretta, nel secondo caso Deleuze non compie una vera e propria analisi della dimensione del tempo nel cinema di Pasolini, ne fa piuttosto degli accenni indiretti.

Deleuze si occupa di analizzare la "soggettiva libera indiretta" di Pasolini nel quinto capitolo de *L'immagine-movimento* dedicato allo studio dell'immagine-percezione. Secondo Deleuze, nell'immagine-percezione vi sarebbe una commistione di senso oggettivo e senso soggettivo che le conferirebbe un carattere di semi-oggettività, aspetto che riprende il concetto di "soggettiva indiretta libera" di Pasolini[698]: Pasolini, infatti, ipotizza nel saggio *Il «cinema di poesia»* la possibilità di portare anche nel cinema il discorso libero indiretto attraverso una tecnica che permette quindi di esprimere la soggettività del soggetto attraverso lo sguardo del regista. Proprio l'uso di tale tecnica è ciò che rende il cinema, secondo Pasolini, un «cinema di poesia»[699].

L'aspetto interessante è che Deleuze pone poi la "soggettiva libera indiretta" alla base del cinema moderno e la collega alla ricerca che Pasolini fa, attraverso il cinema, dell'elemento mitico e sacrale. L'uso della "soggettiva libera indiretta" si esplicita infatti nel cinema, secondo Deleuze, tramite l'utilizzo di tecniche che permettono di "far sentire la cinepresa", in una sorta di "cogito cinematografico"[700], quali ad esempio un'inquadratura insistente e ossessiva sul

---

[696] M. R. Gioffrè, *Deleuze e Pasolini: un discorso indiretto libero* in «Agon», 1, 2014, p. 73.

[697] Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento* Cinema 1, Einaudi, Torino, 2016, p. 38: «In tutti questi sensi, il piano ha davvero un'unità. È un'unità di movimento, che comprende per questo una molteplicità correlativa che non lo contraddice […] Pasolini ha espresso questa doppia esigenza in termini assai chiari. Da un lato il tutto cinematografico sarebbe un solo identico piano-sequenza analitico, idealmente illimitato, teoricamente continuo; dall'altro, le parti del film sarebbero in effetti piani discontinui, dispersi, disseminati, senza alcun legame identificabile. Bisogna dunque che il tutto rinunci alla propria idealità e diventi il tutto sintetico del film che si realizza nel montaggio delle parti; e, inversamente, che le parti si selezionino, si coordinino, entrino in raccordi e legami che ricostituiscono tramite montaggio il piano-sequenza virtuale o il tutto analitico del cinema».

[698] Cfr. Ibidem p. 102: «Della tesi fondamentale di Pasolini sottolineiamo solo questo: l'immagine-percezione troverebbe uno statuto particolare nella "soggettiva indiretta libera" che sarebbe come una riflessione dell'immagine in una coscienza di sé-cinepresa. Non importa più, allora, sapere se l'immagine è soggettiva o oggettiva: essa è semi soggettiva, se vogliamo, ma questa semi-soggettività non indica più niente di variabile o di incerto».

[699] Cfr. il saggio *Il «Cinema di poesia»* in P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1461-1488.

[700] G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 101.

personaggio, l'uso eccessivo dello zoom, l'alternanza di diversi obiettivi su una stessa immagine. Tutte queste tecniche risultano particolarmente utili per delineare il soggetto del cinema della modernità, ovvero, il soggetto nevrotico, affetto da crisi di identità che si forma attraverso un rapporto "libero indiretto" tra la visione poetica dell'autore che si afferma nel personaggio, ma che allo stesso tempo ne mantiene le distanze, come osserva Deleuze: «Le immagini del o della nevrotica diventano così visioni dell'autore, che avanza e riflette tramite i fantasmi del suo eroe. Sarà per questo che il cinema moderno ha così bisogno di personaggi nevrotici, come coloro che fanno e tengono il discorso indiretto libero o la "lingua bassa" del mondo attuale?»[701].

Pasolini, dunque, nell'analisi di Deleuze, utilizza nel proprio cinema l'immagine-percezione per delineare la nevrosi dei suoi personaggi e ciò deriverebbe dalla "coscienza" mitica e sacrale insita nel cinema di Pasolini:

> Infatti, ciò che caratterizza il cinema di Pasolini è una coscienza poetica, che non sarebbe a dire il vero né estetica né tecnicistica, ma piuttosto mistica o «sacra». Il che consente a Pasolini di condurre l'immagine-percezione, o la nevrosi dei suoi personaggi, a un livello di bassezza e di bestialità, nei contenuti più abbietti, pur riflettendoli in una pura coscienza poetica animata dall'elemento mitico o sacralizzante. È questa permutazione del triviale e del nobile, questa comunicazione dell'escrementizio e del bello, questa proiezione nel mito, che Pasolini diagnosticava già nel discorso indiretto libero come forma essenziale della letteratura. Ed egli giunge sino a farne una forma cinematografica, capace di grazia come di orrore.[702]

La presenza del mito come costante del cinema di Pasolini permette di analizzare anche il tempo cinematografico in quanto tempo mitico, afferente quindi alla categoria del tempo circolare dell'eterno ritorno elidiano.

Ma prima di analizzare il tempo e lo spazio nel cinema di Pasolini può essere utile prendere in esame lo studio che Deleuze fa sull'opera del regista surrealista Luis Buñuel in quanto alcune delle osservazioni fatte per Buñuel potrebbero essere riportate anche a Pasolini, considerando poi che vi fu anche un momento di collaborazione tra i due registi.

Deleuze tratta il cinema di Buñuel nell'ottavo capitolo de *L'immagine-movimento*, dedicato all'analisi dell'immagine-pulsione. Come registi emblematici dell'uso dell'immagine-pulsione Deleuze prende a esempio Stroheim e Buñuel, considerati come esponenti del naturalismo. L'immagine-pulsione deriverebbe, secondo Deleuze, dall'unione di due altre immagini, ovvero dell'immagine-azione, tipica del realismo, e dell'immagine-affezione, tipica, invece, dell'idealismo. Più nel dettaglio, l'immagine-azione si riferisce a cose e ambienti

[701] Ibidem.
[702] Ibidem pp. 101-102.

«geograficamente e storicamente determinabili»[703] mentre l'immagine-affezione esprime le qualità del personaggio considerate in sé, senza riferimento al contesto. Da ciò deriva che nell'immagine-pulsione lo spazio non è più lo spazio qualsiasi tipico dell'immagine-azione, ma diviene quello del "mondo originario", cioè di un mondo che non è indipendente dall'ambiente storico, ma che utilizza l'ambiente storico come *medium*, collocandosi quindi a metà tra il determinato e l'indeterminato. Allo stesso tempo, anche l'emotività del personaggio si pone a metà strada tra l'espressività e l'impossibilità di essere espressa. Il cinema caratterizzato dall'uso dell'immagine-pulsione è quindi dominato dalla violenza, dai frammenti, dagli abbozzi tipici del mondo originario che non mancano però di una legge che riunisce e lega tra loro tutti gli elementi; da questa concezione deriva di conseguenza che anche il tempo del naturalismo è un tempo originario, e quindi fondato sulla ripetizione ciclica degli elementi: «Il mondo originario è dunque al contempo inizio radicale e fine assoluta; e, infine, lega l'uno all'altro, mette l'uno nell'altro, secondo una legge che è quella della massima pendenza. Esso è dunque un mondo di una violenza molto particolare (per certi versi, è il male radicale); ma ha il merito di far sorgere un'immagine originaria del tempo, con l'inizio, la fine e la pendenza, cioè tutta la crudeltà di Crono»[704].

Anche per quanto riguarda la dimensione dello spazio in Buñuel essa è caratterizzata dalla presenza, secondo Deleuze, del mondo originario come «luogo straripante in cui si svolge tutto il film»[705] dominato dalla violenza e dalla crudeltà, in quanto esso è un mondo che «non esiste indipendentemente dagli ambienti determinati, ma al contrario li fa esistere con caratteri e tratti che vengono da più in alto, o piuttosto da un fondo ancora più terribile»[706].

Ma parallelamente allo spazio, che risulta essere quello archetipico delle origini, anche il tempo nel cinema di Buñuel è il tempo primordiale dell'eterno ritorno; Deleuze osserva infatti come è proprio a partire dal naturalismo che «il tempo fa un'apparizione molto potente nell'immagine cinematografica»[707].

Per Buñuel, dunque, il tempo nel cinema assume i caratteri della filogenesi e della periodizzazione delle età dell'uomo attraverso però la lente deformante della degradazione concepita non tanto come entropia, bensì come «ripetizione precipitante, eterno ritorno. Il mondo originario impone dunque agli ambienti che si succedono in esso, non esattamente una china, ma una curvatura o un ciclo»[708]. L'utilizzo di una temporalità piegata al «tempo dell'entropia o dell'eterno ritorno», collegata alla spazialità del mondo originario, ben si presta

[703] Ibidem p. 161.
[704] Ibidem p. 162.
[705] Ibidem p. 164.
[706] Ibidem.
[707] Ibidem p. 165.
[708] Ibidem.

al discorso mitico e alla funzione di un «destino inespiabile» che trova la sua ragione d'essere nella continua ricorsività del tempo. Secondo Deleuze è proprio questa concezione quasi neoplatonica[709] del tempo ciò che permette al naturalismo di avvicinarsi quanto più possibile all'immagine-tempo del cinema moderno: «Avvolto nel mondo originario che è come l'inizio e la fine del tempo, il tempo si svolge negli ambienti derivati. È quasi un neoplatonismo del tempo. Ed è probabilmente una delle grandezze del naturalismo cinematografico quella di essersi avvicinato così bene a un'immagine-tempo. Ciò che gl'impediva tuttavia di pervenire al tempo per se stesso, come forma pura, era l'obbligo in cui si trovava di mantenerlo subordinato alle coordinate naturaliste, di farlo dipendere dalla pulsione»[710]. Pur mettendo in luce il limite della concezione temporale del naturalismo, dovuto al fatto che il tempo rimane assoggettato all'immagine-pulsione, Deleuze osserva come proprio a partire dal naturalismo il cinema si avvia ad affrontare la forma del tempo, ovvero l'immagine-tempo. Grazie all'uso particolare del tempo nei suoi film, Buñuel introduce dunque un'innovazione, dal momento che:

> Buñuel ha fatto comunque un passo avanti facendo della ripetizione, piuttosto che dell'entropia, la legge del mondo. Introduce la potenza della ripetizione nell'immagine cinematografica. Così supera già il mondo delle pulsioni e arriva fino alle porte del tempo, liberandolo dalla china o dai cicli che lo assoggettavano ancora a un contenuto. Buñuel non si ferma ai sintomi e ai feticci, ma elabora un altro tipo di segno che potremmo chiamare «scena», e che ci offre forse un'immagine-tempo diretta. È un aspetto della sua opera che ritroveremo in seguito, dato che oltrepassa il naturalismo. Ma è dall'interno che Buñuel oltrepassa il naturalismo, senza mai rinunciarvi.[711]

All'analisi dell'immagine-tempo Deleuze dedica il secondo tomo dei suoi studi sul cinema, riprendendo, per spiegare la formazione del tempo nei film, la teoria pasoliniana del montaggio. Citando Pasolini, Deleuze istituisce il montaggio come motore di senso dell'immagine-tempo, vedendo in esso «l'atto principale del cinema»; in particolare, il montaggio è ciò che fa sì che il tempo del cinema sia sempre al presente perché, grazie alle operazioni di selezione e coordinazione dei "momenti significativi" che esso compie, ha la proprietà di esprimere il passato con i modi del presente, di renderlo, cioè, un "presente storico"[712]. Ne consegue,

---

[709] Riguardo al tempo del platonismo e al suo collegamento col mito in *Differenza e ripetizione*, libro nel quale Deleuze analizza la teoria dell'eterno ritorno dal punto di vista filosofico, Deleuze osserva come la struttura del mito in Platone sia proprio quella dell'eterno ritorno in G. Deleuze, *Differenza e* ripetizione, Il Mulino, Bologna, 1971, p. 107: «La struttura del mito che appare chiaramente in Platone è il circolo, con le sue due funzioni dinamiche, del girare e del tornare, del distribuire o ripartire – la ripartizione delle parti spetta alla ruota che gira come la metempsicosi pertiene all'eterno ritorno».

[710] G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p.166.

[711] G. Deleuze, *L'immagine tempo* Cinema 2, Einaudi, Torino, 2017, p. 172

[712] Cfr. *Osservazioni sul piano sequenza* in P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1559.

secondo Deleuze, che «il tempo è necessariamente una rappresentazione indiretta, perché deriva dal montaggio che lega un'immagine-movimento a un'altra»[713]. Tuttavia, soprattutto nel cinema definito da Deleuze moderno, la dimensione temporale acquisisce una diversa profondità e all'immagine-tempo indiretta, subordinata al movimento, subentra l'immagine-tempo diretta, che rimanda alla dimensione proustiana per la quale «le persone e le cose occupano nel tempo un posto incommensurabile rispetto a quello che occupano nello spazio»[714]. Ciò è dovuto al fatto che il tempo non è più semplicemente un presente immutabile, ma è un presente «ossessionato da un passato e da un futuro, da un passato che non si riduce a un vecchio presente, da un futuro che non consiste in un presente a venire» per cui ogni presente «coesiste con un passato e un futuro senza i quali esso non passerebbe»[715].

Accade dunque che la temporalità del cinema diviene complessa, stratificata, non legata alla linearità e successività dei momenti ma a una compresenza dei tempi dovuta a una dilatazione del concetto tradizionale di tempo.

Questo processo, come detto, comincia secondo Deleuze proprio da Buñuel, il quale, attraverso la sottomissione dell'immagine a una potenza di ripetizione-variazione, e quindi all'eterno ritorno, aveva liberato il tempo del cinema dal giogo del naturalismo.

Ma oltre al concetto di tempo anche quello di spazio subisce nel cinema una potente rivoluzione: gli autori che Deleuze considera "moderni" sono tali perché stravolgono le rappresentazioni classiche di tempi, spazi, parole e movimenti del cinema precedente. Anche l'atto di parola, infatti, nel cinema moderno diviene un momento indipendente, avulso dall'immagine visiva: attraverso l'uso dello stile indiretto libero, che supera l'opposizione tra diretto e indiretto, l'atto di parola diviene autonomo, cambia il proprio statuto in "fabulazione": «Se è vero che il cinema moderno implica il crollo dello schema senso motorio, l'atto di parola non si inserisce più nel concatenamento delle azioni e reazioni e non rivela più una trama di interazioni. Si ripiega su se stesso, non è più una dipendenza o un'appartenenza dell'immagine visiva, diventa un'immagine sonora completa, acquista un'autonomia cinematografica e il cinema diventa veramente audiovisivo»[716]. Deleuze arriva così a postulare un nuovo atto di parola, ovvero, l'atto di affabulazione che implica che l'atto di parola si connoti di una sfumatura di "eterna contemporaneità", inserendo il parlare nel territorio della memoria e della leggenda: «l'atto di parola diventa atto politico di fabulazione, atto morale di racconto, atto sovrastorico di leggenda»[717].

---

[713] G. Deleuze, *L'immagine tempo*, cit., p. 45.
[714] Ibidem p. 50.
[715] Ibidem p. 48.
[716] Ibidem pp. 294-95.
[717] Ibidem p. 294.

Ma ritirandosi la parola dall'immagine per diventare "atto fondatore", accade, secondo Deleuze, che dall'immagine emerga poi con potenza lo spazio nelle sue fondamenta ancestrali, lo spazio nelle sue "assise", quali «potenze mute di prima o dopo la parola, di prima o dopo gli uomini»[718]. Accade allora che, oltre al tempo multiplo anche lo spazio si fa complesso e stratificato: «L'immagine visiva diventa archeologica, stratigrafica, tettonica. Non che ci si rinvii alla preistoria (esiste un'archeologia del presente), ma agli strati deserti del nostro tempo che ricoprono i nostri stessi fantasmi, agli strati lacunosi che si giustappongono secondo orientamenti e connessioni variabili»[719]. Per fare un esempio di tale nuova spazialità Deleuze cita ancora una volta Pasolini e, in particolare, l'immagine del deserto in Pasolini che «fa della preistoria l'elemento poetico astratto, "essenza" compresente alla nostra storia, lo zoccolo arcano che rivela, al di sotto della nostra, una storia interminabile»[720].

Il deserto in Pasolini, luogo della ripetizione: confronto tra *Simon del deserto* di Buñuel e il *San Paolo*

Al tema del deserto nell'opera di Pasolini sono già stati dedicati numerosi studi[721] e d'altronde è Pasolini stesso che in alcune interviste sul cinema osserva come il motivo del deserto ritorni in molte sue opere, da *Edipo re*, a *Teorema* a *Porcile*. In questa sede, l'analisi del tema del deserto in Pasolini risulta di interesse perché, partendo dalla menzione che ne fa Deleuze, è possibile mettere in evidenza come il deserto in Pasolini, oltre alla mera identificazione in quanto spazio, implica anche una particolare condizione temporale che potrebbe collegarsi all'eterno ritorno o comunque a una temporalità non lineare che stravolge la successione di passato, presente e futuro. In un'intervista rilasciata nel 1969 a Gian Piero Brunetta, rispondendo all'osservazione per la quale il deserto è divenuto una costante tematica dei suoi film in quanto «motivo metastorico», Pasolini afferma come il deserto sia per lui la metafora dell'abbandono della società e la ricerca della solitudine interiore dell'individuo. Ciò è possibile perché il deserto implica un non-tempo, una dimensione fuori dalla storia che permette a chi ci si addentra di sperimentare un distacco dal mondo e dalla sua temporalità che si avvicina ai toni dell'ascesi mistica e che trova concreta espressione stilistica proprio nell'immagine del deserto: «C'è un momento nella Storia che a suo modo è astorico, in quanto è ascetico, ma che in se stesso è razionalizzato: dal momento che si presenta sotto forma di immagine ha un significato

[718] Ibidem.
[719] Ibidem p. 294-95.
[720] Ibidem p. 295.
[721] Si veda per una panoramica di studi bibliografici sul tema il volume di Paolo Lago, *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo Re, Teorema, Porcile, Medea*, Mimesis, Milano, 2020.

che viene razionalizzato. Nel deserto io vedo l'abbandono della società e la solitudine interiore dell'individuo. […] In un certo senso il deserto è sì una forma preistorica, ma soprattutto poi questa forma è tale che ci si ritorna nel momento in cui si abbandona la società, e cioè si riconosce la solitudine interiore»[722].

Il deserto, dunque, in quanto metastorico, è abitato dalle civiltà agricole antiche che, come visto, basavano la propria vita sui cicli della natura afferenti all'eterno ritorno. In uno studio che analizza la presenza del deserto in *Edipo Re, Teorema, Porcile* e *Medea*, Paolo Lago osserva come «la società arcaica e contadina è l'abitatrice dello spazio desertico e delle lande desolate, siano esse le periferie romane o i deserti africani nei quali il regista "riambienta" al cinema le tragedie greche»[723]. Inoltre, molto spesso nel deserto trovano dimora gli esclusi dalla società o quelli che ne sovvertono l'ordine, come il cannibale, il reietto, il bandito. Ciò conferisce al deserto delle connotazioni trasgressive che lo avvicinano, secondo l'analisi di Lago, alla definizione di "spazio liscio" data da Deleuze e Guattari in *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* secondo la quale il deserto sarebbe lo spazio abitato dai nomadi e fortemente contrapposto allo "spazio striato" della città, sottoposto alle griglie del controllo politico e sociale[724].

Il deserto, però, è per Pasolini anche il luogo dei santi e degli anacoreti. A tal proposito, dunque, si potrebbe tentare di fare un parallelismo tra *Simon del deserto* di Buñuel e il *San Paolo* di Pasolini.

Per quanto riguarda la sceneggiatura sull'apostolo, è Pasolini stesso che, nella già citata intervista con Brunetta, afferma come nel *San Paolo* «ci sarà il deserto nel momento definitivo»[725] e Tomaso Subini, nel suo articolo *La caduta impossibile: san Paolo secondo Pasolini* osserva come tale affermazione di Pasolini, pronunciata nel 1969, trova piena attuazione in un passo della sceneggiatura; quando dice che nel *San Paolo* il deserto è presente solo nel momento apicale Pasolini sta facendo un confronto con *Medea* e *Edipo* facendo notare a Brunetta come nei due film precedenti il deserto è protagonista mentre invece nel *san Paolo* esso è meno presente in quanto l'apostolo è per lo più in mezzo alla gente. Subini ha quindi ricercato quale fosse questo momento definitivo del deserto all'interno del *San Paolo* focalizzandosi in particolare sulla scena 21, nella quale, Luca, l'autore degli *Atti degli apostoli* che, soprattutto dalle modifiche apportate nel 1974, impersona il messo del diavolo che in maniera eufemistica narra le gesta di san Paolo in modo tale da favorire la nascita della chiesa

[722] Cfr. P. P. Pasolini, *Per il cinema* tomo II, cit., pp. 2948-49.
[723] P. Lago, *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini*, cit., p. 13.
[724] Cfr. G. Deleuze e D. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma, 2010, pp. 151-58.
[725] P. P. Pasolini, *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2950.

come istituzione, parla per l'unica volta in maniera ambigua, quasi che le sue parole esprimessero direttamente il pensiero di Pasolini stesso e non la mistificazione diabolica.

La scena in questione segue di poco quella della conversione di Paolo, dopo la quale l'apostolo decide di ritirarsi a meditare nel deserto, e recita così:

> Nessun deserto sarà mai più deserto di una casa, di una piazza, di una strada dove si vive millenovecentosettanta anni dopo Cristo. Qui è la solitudine. Gomito a gomito col vicino, vestito nei tuoi stessi grandi ma gazzini, cliente dei tuoi stessi negozi, lettore dei tuoi stessi giornali, spettatore della tua stessa televisione, è il silenzio. Non c'è altra metafora del deserto che la vita quotidiana. Essa è irrappresentabile, perché è l'ombra della vita: e i suoi silenzi sono interiori. È un bene della pace. Ma non sempre la pace è migliore della guerra. In una pace dominata dal potere, si può protestare col non voler esistere.[726]

Pasolini dunque, utilizzando la metafora del deserto come solitudine interiore dell'uomo conferisce al deserto una forte valenza simbolica che si mantiene anche durante tutte le altre comparse del deserto nel corso della sceneggiatura: già nella stesura del *Progetto per un film su san Paolo*, infatti, dove compare l'elenco schematico degli episodi che saranno l'ossatura del film, Pasolini decide di ambientare la folgorazione di Paolo, che secondo gli *Atti degli Apostoli* avviene lungo la strada di Damasco, in un luogo che funge da deserto allegorico, ovvero una città fuori dal dominio nazista per arrivare alla quale Paolo, non ancora convertito, si trova a passare attraverso numerosi luoghi spopolati e devastati dalle brutture della guerra. La traversata del deserto diviene dunque, per Pasolini, «la traversata di un deserto simbolico»[727].

Pur descrivendo "naturalisticamente" la scena della conversione di san Paolo, attraverso l'uso figurato del deserto Pasolini riesce dunque a caratterizzare in senso "mistico" la folgorazione di san Paolo, utilizzando poi lo stesso espediente per la scena della morte del santo, secondo le intenzioni già professate negli appunti del 1966: «San Paolo finisce così in un carcere americano, e viene condannato a morte. La sua esecuzione non sarà descritta naturalisticamente (sostituendo, come al solito, per analogia, la decapitazione con la sedia elettrica): ma avrà i caratteri mitici e simbolici di una rievocazione, come già la caduta nel deserto»[728].

Vi è però un aspetto di fondamentale importanza nell'interpretazione pasoliniana della conversione di san Paolo, che permette tra l'altro il paragone con lo stilita descritto in *Simon del deserto*, ovvero il fatto che Pasolini pone un *focus* particolare sulla scelta di san Paolo di ritirarsi nel deserto per meditare: nella scena 20, infatti, che descrive la fuga di Paolo e Anania

---

[726] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., pp. 1900-01.
[727] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2026.
[728] Ibidem p. 2030.

per le strade di Parigi inseguiti dalla polizia nazista che aveva intercettato le loro riunioni clandestine e antifasciste, Anania chiede a Paolo cosa intende fare e Paolo risponde esplicitando il suo desiderio di ritirarsi come asceta nel deserto: «Non consulterò la carne e il sangue, e non mi recherò a Gerusalemme presso quelli che erano apostoli prima di me, ma me ne andrò nel deserto…»[729]. Gli anni del deserto non vengono descritti da Pasolini, che per ellissi fa riapparire Paolo tre anni dopo, tuttavia, l'esperienza del deserto appare decisiva per san Paolo in quanto per la prima volta dopo il ritorno dal deserto il santo appare malato, manifestando in questo modo, attraverso la malattia, la parte più santa e ispirata della sua personalità. Proprio nel deserto, infatti, Paolo incontra la malattia e quando riappare nella società Pasolini immagina di soffermarsi con un lungo primo piano sulla faccia di Paolo, «profondamente segnato dalla meditazione del deserto, durata tre anni – forse già tormentato e deformato dalla sua misteriosa malattia del corpo»[730].

La parentesi da anacoreta di san Paolo è il *trait d'union* che permette di collegare quest'opera al film *Simon del deserto* di Luis Buñuel giudicato da Pasolini un film stupendo e al quale avrebbe dovuto collaborare associando, data la breve durata del film di Buñuel un proprio mediometraggio, come afferma lo stesso Pasolini in un'intervista con Jon Halliday: «L'episodio dell'*Orgia* è una cosa che ho scritto circa tre anni fa, dopo che il produttore del *Simeòn del desierto* di Buñuel venne in Europa a chiedermi se non potevo trovare un secondo episodio da affiancare a in quello di Buñuel (che è un film stupendo, forse il suo migliore). Ho preparato l'episodio, che giace nel cassetto da allora, ma ogni tanto provo una voglia matta di farne un film»[731]. L'opera in questione, chiamato *Orgia*, verrà poi montata in alternanza con un altro film di Pasolini sotto il titolo di *Porcile*[732] e narra la storia di un uomo del medioevo che sta morendo di fame e che arriva dunque ad uccidere dei soldati per mangiarli. L'ambientazione è, di contraltare al film di Buñuel, quella del deserto dominato dalla presenza costante del sole e del silenzio. Anche in *Simon del deserto* il deserto è una costante ossessiva e perenne di tutto il film, sfondo ma anche coprotagonista alla vicenda di Simone lo stilita, un monaco asceta che decide di vivere sopra una colonna e che viene tentato dal demonio. Nel film del regista messicano il silenzio del deserto appare evidente dal rumore del vento che perdura lungo tutto il film; nel *San Paolo*, invece, la cui sceneggiatura Pasolini aveva già scritto prima di *Orgia*, il silenzio del deserto avrebbe dovuto esser reso nel film dall'espediente di rendere completamente muta la colonna sonora del film nel momento in cui Paolo si trova ad

[729] Ibidem p. 1900.
[730] Ibidem p. 1902.
[731] P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1378.
[732] Cfr. R. Chiesi, *Un "uomo nuovo" del presente, "venuto dal niente". Pasolini e il ritratto della borghesia nell'episodio contemporaneo di Porcile* in «Studi Pasoliniani», 7, 2013, pp. 23-34.

attraversare il deserto nel quale gli apparirà Dio – secondo le intenzioni che Pasolini aveva scritto negli appunti per il film: «La traversata del deserto è così la traversata di un deserto simbolico: siamo per le strade di una grande nazione europea, le campagne del Sud della Francia, è poi i Pirenei, e poi la Catalogna, perdute nel fondo senza speranza della guerra – in un silenzio, che può essere reso reale e tangibile rendendo completamente muta la colonna sonora del film: così da dare fantasticamente, e in modo ancora più angoscioso della realtà, l'idea del deserto»[733].

Similmente, Buñuel decide di girare tutto il film in bianco e nero, rimarcando in questo modo l'ossessività delle inquadrature sui personaggi e sull'ambientazione. Anche Pasolini, in un'intervista rilasciata nel 1974 a Adele Ferrari e poi uscita in un articolo sul «Corriere d'Informazione», afferma di voler utilizzare il bianco e nero per rimarcare la dicotomia insita in san Paolo e di usare quindi l'assenza del colore per i momenti del film nei quali Paolo è un santo, come santo ero lo stilita di Buñuel, di usare invece il colore per le parti nelle quali Paolo è un prete organizzatore, in un generale inasprimento della dicotomia tra le due parti che viene acutizzato da Pasolini nelle modifiche alla sceneggiatura che compie proprio nel 1974, come spiega a Ferrari: «Paolo era un dissociato, sì, diviso in due: da una parte il santo, dall'altra il prete. E per sottolineare questa "spaccatura", girerò il racconto in bianco e nero e a colori. In bianco e nero la parte che riguarda Paolo il santo; a colori la parte che riguarda Paolo il religioso, schizofrenico e con una spaventosa sessuofobia»[734].

Un'altra similitudine è ravvisabile nel fatto che, in entrambe le opere, il personaggio del diavolo ricopre un ruolo fondamentale: in *Simon del deserto* esso appare in maniera più esplicita, come vero e proprio comprimario a Simone, nel *San Paolo*, invece, appare come mandante dell'evangelista Luca e in alcune scene che Pasolini aggiunge come note nelle modifiche del 1974, che ne intensificano la presenza. In particolare, l'aspetto davvero interessante è che entrambi gli autori rendono il diavolo una forza mistificatrice che agisce per falsificare la chiesa e gli insegnamenti evangelici travestendosi proprio da Dio stesso: in *Simon del deserto* il diavolo è interpretato da Silvia Hidalgo, che già aveva ricoperto il ruolo di protagonista in altri due film di Buñuel, *Viridiana* e *L'angelo sterminatore*, e compare la prima volta per tentare Simone sotto le spoglie di una bambina vestita da scolaretta – impersonificazione del peccato della lussuria. Scacciato da Simone, il diavolo che si allontana, rivelandosi nella sua vera natura di una vecchia nuda e decrepita, torna poi altre volte a tentare

[733] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., pp. 2026-27.
[734] Cfr. l'intervista in Appendice rilasciata a Adele Ferrari, *Pasolini si confessa* in «Corriere d'Informazione», 21/6/74.

lo stilita, impersonando di volta in volta tutti i peccati capitali. Nell'ultima apparizione, il diavolo appare dunque a Simone nelle vesti di Dio buon pastore con al seguito un agnellino.

Anche Pasolini, immaginando che la vicenda di san Paolo si concludesse con l'istituzione della Chiesa, adempiendo così la volontà del maligno, fa impersonare al diavolo proprio la figura di Dio, attraverso l'espediente di far risuonare la «voce del diavolo che finge di essere Dio»[735] che compare sia nella scena 14, subito dopo la chiamata di Dio ad Anania, il soccorso del quale a Paolo diviene quindi ambiguo, dettato da un dio che è però in realtà il demonio, sia a conclusione della scena 27 nella quale Paolo è invitato da Barnaba ad andare a evangelizzare in Antiochia. Nello specifico, la scena in questione si apre con l'immagine di Paolo malato, «sofferente, divorato dal male, umiliato da Dio»[736]. Si chiude, però, con la descrizione di un Paolo rinvigorito dalle parole dell'amico Barnaba che preannuncia la gloria di Dio nell'imminente opera di evangelizzazione; a sentire le parole delle genti convertite, infatti, in Paolo torna una nuova luce e, con essa, «la forza dell'uomo d'azione, l'energia del missionario, dell'apostolo della nuova Legge»[737]. Tuttavia, questa nuova luce dalla quale Paolo è illuminato, benché provenga dal ricordo della voce di Dio che risuonò a Paolo nel tempio con la promessa che sarebbe stato mandato lontano, ad annunziare il Vangelo ai gentili, in realtà nasconde un lato oscuro: lo zelo che rinasce in Paolo, infatti, non è lo zelo del santo, ma quello del prete e di colui che fonderà un'istituzione che allontanerà i fedeli dal vero insegnamento cristiano. Per sottolineare questa ambiguità, a fine scena Pasolini annota come tali concetti devono essere espressi attraverso «un nuovo intervento di Satana e il suo mandante» usando, ancora una volta, la voce di Satana che imita la voce di Dio e dice: «Lasciate disponibili Barnaba e Paolo, per la missione a cui li ho destinati»[738], frase che tornerà uguale, ma questa volta pronunciata davvero da Dio nella scena 29 che indica l'inizio della predicazione.

In entrambe le opere, infatti, il finale è provocatorio e implica che la formazione della Chiesa cristiana sia in realtà un disegno del diavolo; nel *San Paolo* tale idea è espressa con forza nella già citata scena 93, nella quale, dopo la descrizione di una grande folla riunitasi per ascoltare le parole di Paolo, che evangelizza però come grande organizzatore e fondatore di Chiese, e non come prete, e che viene in ciò criticato dalla folla che ne sottolinea l'autoritarismo, compare Satana che, di spalle, parla con l'evangelista Luca, suo sottoposto. Tra Satana e Luca vi è un lungo dialogo che riassume la continuazione della storia di Paolo e che mette in luce come essa sia stata guidata dal demonio per arrivare alla costituzione della «*loro* Chiesa». Parimenti, in *Simon del deserto*, il diavolo che si mette a capo della Chiesa doveva comparire nella seconda

[735] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 1897.
[736] Ibidem p. 1907.
[737] Ibidem p. 1908.
[738] Ibidem p. 1912.

parte del film, che però, per problemi di produzione non fu realizzata, in un finale nel quale Satana si sostituiva a Simon per portare al male i fedeli.

Ma l'aspetto davvero interessante che accomuna tutte e due le opere è la forte contrapposizione che entrambi gli autori hanno voluto scaturisse dal confronto tra la modernità e l'antichità: la trasposizione per analogia tra i luoghi che caratterizzarono la vicenda di Paolo nel primo secolo dopo Cristo e la modernità degli anni Sessanta è il «fatto poetico»[739] su cui Pasolini impernia tutta la sceneggiatura del film; l'inatteso trasferimento di Simon, attraverso un jet che solca il cielo del deserto fino ad allora immobile, in un night club degli anni Sessanta è il finale surrealista del film di Buñuel.

Sia Pasolini sia Buñuel hanno infatti immaginato di ambientare la scena finale delle loro opere nella New York degli anni Sessanta, il cuore della più sfrenata modernità, creando così un forte contrasto tra il mondo della religione e il mondo dell'attualità. Il san Paolo di Pasolini a New York, dopo esser stato inizialmente accolto positivamente, trova la solitudine e l'abbandono; processato come un comune criminale, viene condotto in un carcere di New York «dove sono rinchiusi i delinquenti comuni»[740] ammanettato e scortato dalla polizia, Paolo cerca tra la folla una faccia amica «ma il suo occhio, dapprima pieno di speranza, lentamente si sperde e trema. E si riempie di lacrime. Non c'è nessuno ad attenderlo. Egli è solo»[741]. Così, nella cella della prigione, con mano tremante e da malato Paolo scrive: «Tutti mi hanno abbandonato». Anche quando Paolo viene liberato ed esce dalla prigione, guardandosi intorno per vedere se c'è qualcuno ad attenderlo, non vede nulla, «è tutto deserto. […] Gli occhi di Paolo, dove pure era brillata un po' di assurda speranza, si appannano, e si riempiono di lacrime»[742]. Sempre solo e abbandonato da tutti, in una stanza di un alberghetto di New York, simile a quella dove fu assassinato Martin Luther King, Paolo trova la morte per mano di sicari. New York, la città della vita frenetica e della più assoluta modernità, è per lui in realtà l'ultima tentazione, quella della solitudine e del deserto interiore.

Così anche per Simon del deserto, catapultato insieme a Satana in un night club di New York, la città americana rappresenta la sperimentazione della solitudine: in mezzo ad una folla che balla in maniera convulsa e sfrenata, che ricorda da vicino i movimenti di un monaco indemoniato che era stato precedentemente esorcizzato dallo stilita, Simon, pettinato e con la barba, che prima era lunga e incolta, ben tagliata, seduto a un tavolino insieme al demonio, guarda tutto come assorto, mentre fuma una sigaretta. Alla domanda del diavolo su cosa stia pensando, Simon risponde «a niente», salvo poi chiedere quale sia il nome del ballo che vede

[739] Ibidem p. 2025.
[740] Ibidem p. 2005.
[741] Ibidem.
[742] Ibidem p. 2010.

fare dalla folla. Il diavolo gli risponde che «carne radioattiva», ovvero il nome della danza, rappresenta «l'ultimo ballo, il ballo finale». Sulle note della musica jazz, dopo un ultimo scambio di battute tra i due, Simon intima al diavolo «vade retro» ma il diavolo gli risponde ironicamente «vade ultra». Il film si chiude sull'immagine di Simon abbandonato dal diavolo, che si mette a ballare tra la folla, impossibilitato a tornare a casa sulla colonna e sbeffeggiato dalle ultime, laconiche parole del demonio: «È la vita ubriacone. Devi sopportarla. Devi sopportarla fino in fondo».

Un *trait d'union* tra le due opere, per la vicinanza dei temi e per la notorietà, potrebbe essere *La vita di Antonio* scritta da Atanasio di Alessandria e ripresa nel più recente libro *La tentazione di Sant'Antonio* di Flaubert. Pasolini cita entrambe queste opere collegandole al libro *Poesie nascoste* di Costantino Kavafis del quale scrive una recensione nel maggio del 1974. Parlando dell'omosessualità di Kavafis e delle pagine che il poeta greco scrisse sull'*eros*, Pasolini osserva come tali pagine siano il capolavoro di «un Efesino fanatico di san Paolo»[743]. E proprio un riferimento a san Paolo sembrano le parole che Pasolini usa per descrivere il modo di essere poeta di Kavafis, a metà tra la nevrosi d'ansia e l'ascesi mistica: «tutte le poesie di Kavafis hanno un senso segreto e costante: l'idea della miracolosità dell'esistenza, scoperta come attraverso un *enthousiasmòs* religioso, che ha i caratteri sia della nevrosi d'ansia che della nevrosi euforica»[744]. Per questo motivo, attraverso una «coordinazione del tutto assurda», Pasolini paragona le poesie di Kavafis al sant'Antonio di Flaubert, non solo per la nascita ad Alessandria, già paese natale di Kavafis, del biografo di sant'Antonio, ovvero Atanasio, ma anche per il fatto che l'Antonio descritto da Flaubert è per Pasolini un «poeta mancato, un uomo represso da atroci fobie sessuali in una società "levantina" che, in quel momento, era al centro e non ai margini; era moralistica e repressiva, quindi, non ingenuamente comprensiva e corrotta»[745]. *La tentazione di sant'Antonio* è un'opera con molti aspetti in comune sia col film di Buñuel, i cui elementi grotteschi, come ad esempio il personaggio del nano che si aggira tra i monaci, ricordano da vicino il quadro storicamente attribuito a Bruegel il Giovane intitolato, per l'appunto, *Le tentazioni di Sant'Antonio*, che Flaubert aveva visto nella quadreria di Palazzo Balbi a Genova nel 1845, sia con il *San Paolo* di Pasolini. Sei mesi dopo aver recensito le poesie di Kavafis, infatti, nel novembre del 1974 Pasolini recensisce per il settimanale «Tempo» anche *La Storia Lausiaca* di Palladio uscita nella collana diretta da Christine Mohrman che precedentemente aveva pubblicato anche *La vita di Antonio*. Pasolini rimane affascinato dalle storie degli asceti del 400 dopo Cristo che vengono narrate nella *Storia Lausiaca*, in particolare

[743] P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2049.
[744] Ibidem p. 2051.
[745] Ibidem p. 2052.

riguardo al modo in cui gli asceti si pongono nei confronti della storia, che viene evitata e vista attraverso la «luce parziale della nevrosi» nell'attesa di una «aspettativa apocalittica»[746] che sospende il tempo.

Leggendo il testo in greco a fronte della *Storia Lausiaca*, Pasolini rimane colpito da alcune frasi che memorizza; in particolare, è affascinato da una «breve locuzione» tratta dall'*Epistola ai Galati* di san Paolo e presente nel quattordicesimo capitolo del testo di Palladio che riguarda i frutti dello spirito e che viene brevemente riassunta nel testo tramite la locuzione greca «tà kai tà», che significa "questo e quello"; tale espressione gli piace a tal punto da pensare di farne il titolo del suo prossimo film[747]. Pasolini è inoltre colpito dalla semiologia, ovvero dal linguaggio del corpo e del comportamento che caratterizza gli asceti della *Storia Lausiaca*: a tal riguardo cita la storia dell'eremita Pambo che, rimanendo in silenzio, «fece di sé un istruttivo esempio»[748] rimarcando con ciò il fatto che la gestualità era il modo di comunicare di molte religioni nel loro momento «esclusivamente mistico»[749] – caratteristica che è presente anche nel Simone di Buñuel che spesse volte, anche se calunniato o rimproverato, rimane semplicemente in silenzio.

Entrambe queste due citazioni tratte dalla *Storia Lausiaca* tornano anche in *Petrolio*, in particolare nell'*Appunto 102a*, che narra la storia della scoperta di un mondo chiamato proprio Takaità e nell'*Appunto 102*, dove viene citata la storia dell'asceta Pambo che ammaestrava rimanendo in silenzio ("On sighé retòs epaìdeuse")[750]. Ma è un altro l'episodio di *Petrolio* che richiama le vite dei santi della *Storia Lausiaca*, anche se in maniera quasi parodistica, ovvero quello narrato nell'*Appunto 34 bis* e intitolato *Prima fiaba sul potere*. Nell'appunto in questione, infatti, viene narrata la storia di un intellettuale caratterizzato da una nevrosi che è quasi pazzia e che viene svegliato, una notte, da una voce che lo chiama. La voce in questione è quella del diavolo che gli chiede quale sia lo scopo della sua vita di mediocre intellettuale di provincia e lo invita all'acquisizione del Potere con la maiuscola; si offre, inoltre, di aiutarlo a raggiungere il potere attraverso il mezzo preferito dall'intellettuale. Disdegnando quelli che

---

[746] Ibidem p. 2170.

[747] La locuzione in questione, «tà kai tà», doveva essere il titolo del film con Eduardo De Filippo che poi si chiamò Porno Teo Kolossal. Cfr. Note e Notizie sul testo di P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2998.

[748] P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2169.

[749] Ibidem.

[750] Riguardo la storia dell'asceta Pambo nelle note all'edizione dei Meridiani Mondadori viene ripostato: «Nella Storia lausiaca di Palladio (10, 8) si racconta che l'asceta Pior, essendo andato a trovare l'asceta Pambo, si portò con sé il proprio pane, e rimproverato da lui con le parole "Perché lo hai fatto?", rispose: "Per non esserti di peso". A lui Pambo diede silenziosamente una parlante lezione: dopo un po' di tempo andò a trovarlo, e portò con sé un pane che aveva prima bagnato. Richiesto del motivo, rispose: "Per non esserti di peso l'ho anche bagnato"». Cfr. Note e notizie sul testo in P. P. Pasolini, *Petrolio* in ID., *Romanzi e racconti* tomo II, cit., p. 2003. Il riferimento a Pambo e al linguaggio gestuale degli eremiti torna anche in un articolo uscito sul «Tempo» il 15 novembre del 1974.

vengono denominati come «naturali mezzi per raggiungere il Potere»[751], ovvero l'ottenimento di un prestigio letterario, un lavoro da impiegato con grande possibilità di crescita, la sicurezza di una brillante carriera politica, l'intellettuale afferma invece di voler raggiungere il potere attraverso la "Santità". A questo punto è possibile tracciare un chiaro parallelismo tra la figura del santo intellettuale e il san Paolo di Pasolini: divenendo santo per davvero, infatti, l'intellettuale di *Petrolio* scopre con amarezza «la tradizionale dissociazione della Chiesa tra Fede e Speranza da una parte, e Carità dall'altra»[752], riprendendo la più ampia critica che Pasolini muove alla Chiesa negli *Scritti corsari* che vanno dal marzo (cfr. l'articolo *La Chiesa, i peni e le vagine*) al novembre del 1974 (l'*Appunto 34 bis* è datato al maggio del 1974). Benché stia invero ottenendo attraverso la santità il potere, dal momento che comincia ad essere attorniato dal prestigio, dal rispetto e dalla venerazione di tutti, il santo intellettuale entra in una profonda crisi quando viene folgorato da un'improvvisa verità di fede:

> I un suoi occhi fissarono terrorizzati il vuoto, carichi di dolore pieno di struggente senso di verità – e di nobiltà: ché ogni elemento "comico" era caduto dalla tragedia, ne restava solo lo stile sublime: e gli occhi del "santo" spalancati nel vuoto, sotto i radi capelli scomposti dal vento di maggio, e il collo contorto come chi si guardi di fianco o alle spalle, cercando di fuggire, ma in realtà restando immobile dove si trova, come pietrificato – rispecchiavano la luce di questa sublimità. Per restare ai fatti, alle cose, ciò che lo aveva folgorato era il radicalizzarsi della dissociazione teorica in cui era vissuto preparando la santità. Ecco che di colpo come in una vertigine Fede e Speranza gli riuscirono inconcepibili se prive della Carità da cui erano state separate (come se si fosse trattato di Idealismo o di Nazismo!). […] Il nostro intellettuale fissava palpitante e strabiliato la semplice forma della Verità – di cui ormai era preda – quando in fondo al cortile del convento – vide passare il Diavolo che lo guardava ridendo con complicità, quasi facendogli l'occhietto, pieno del suo rossiccio colore di ubriaco. Certo, egli aveva mantenuto la parola: era la Santità che egli gli aveva fatto raggiungere: la Santità, non la finzione della Santità. La Poesia, non la Letteratura.[753]

Il santo intellettuale, a questo punto santo per davvero, si ritrova dissociato e affetto da nevrosi nello stesso modo in cui è dissociato il san Paolo di Pasolini, nel quale convivono il desiderio per il potere e la santità. Come accade a san Paolo, anche il santo intellettuale attraverso un *raptus* viene trasportato (ciò avviene anche al Simon di Buñuel) dapprima in un deserto, salvo poi essere rapito direttamente al Terzo Cielo[754]. A questo punto avviene un dialogo tra Dio e il santo e Dio smaschera l'operato del diavolo, mostrando come dietro l'ottenimento della vera

---

[751] P. P. Pasolini, *Petrolio* in ID., *Romanzi e racconti* tomo II, cit., p. 1341.
[752] Ibidem p. 1316.
[753] Ibidem pp. 1317-18.
[754] Cfr. le note che Pasolini aggiunge per spiegare il testo: «Durante la notte mentre delirava nel suo lettuccio, il corpo del santo fu trasportato altrove» indicando con questo altrove lo spostamento «Presumibilmente in un deserto (come vedremo), ma questa non era che una prima tappa, ché da lì – lontano da sguardi indiscreti – egli fu rapito al Terzo Cielo». in P. P. Pasolini, *Petrolio* in ID., *Romanzi e racconti* tomo II, cit., p. 1319.

santità vi sia in realtà il disegno divino. L'episodio si chiude però, ancora una volta, con una mistificazione finale: l'intellettuale, infatti, invitato a tornare sulla terra per testimoniare la verità, si congeda da Dio con la promessa di biblica discendenza di non voltarsi indietro a guardare Dio. Tuttavia, vinto da una curiosità ineluttabile, il santo si gira un'ultima volta scoprendo come in realtà dietro a Dio si nasconda il demonio nel suo inganno finale: «egli si voltò indietro, un attimo, un solo attimo. La Forza Luminosa era là. Ma non aveva più la faccia Dio. Aveva la faccia del Diavolo: di tre quarti, col piccolo occhio che guardava scintillante, lo zigomo alto acceso dal suo lurido rossore, il sorriso di mendicante»[755]. A ciò consegue l'immediata trasmutazione del santo in pietra, la caduta dal Terzo Cielo in un deserto e la successiva scoperta da parte di alcuni geologi dello strano masso che decidono di trasportare nella modernità della città. Impressa nella curiosa pietra rimane però l'insita dicotomia che aveva caratterizzato il santo intellettuale, visibile nell'infinita varietà dei colori corrispondenti ognuno ad un diverso materiale motivo che rese impossibile ai geologi lo studio della pietra, emblema dell'ambiguità:

> I geologi caricarono come poterono sulla land rover quel prezioso reperto, e lo portarono nel mondo della civiltà per analizzarlo. Ma non ci riuscirono, e ancor oggi quella pietra resta un puro enigma. L'infinita varietà dei suoi soavi colori corrisponde a un'infinita varietà di materie, ma nessuna di esse è stata realmente individuata, perché ogni minerale presenta caratteri contraddittori, sia in apporto a se stesso che in rapporto agli altri minerali con cui è amalgamato o composto: non è stato possibile separare in quella pietra ciò che appariva prezioso da ciò che appariva privo di ogni valore o addirittura venefico: non è stato possibile finora neanche definirne l'impossibilità all'analisi e la contraddittorietà assoluta, perché, in concreto, le ricerche, mai sospese, danno sempre dei buoni risultati parziali.[756]

La rappresentazione delle figure di santi e asceti in Pasolini e Buñuel, riferendosi alla più ampia riflessione sul tema del sacro e del religioso che interessa entrambi gli autori, si traduce poi nel concreto nel sovvertimento dello spazio e del tempo della narrazione. La presenza di un soggetto religioso, infatti, che spesso a causa della sua scissione è anche un personaggio caratterizzato dalla nevrosi, permette una riflessione sul tempo e sullo spazio alla luce del divino, trascendendo la semplice esperienza umana e "naturalistica".

Già Deleuze aveva ricondotto la ricorsività e l'eterno ritorno propri dell'opera di Buñuel alla presenza di istanze spirituali e religiose insite nei suoi personaggi, in un procedimento che si potrebbe utilizzare anche per il san Paolo di Pasolini.

---

[755] P. P. Pasolini, *Petrolio* in ID., *Romanzi e racconti* tomo II, cit., p. 1321.
[756] Ibidem pp. 1321-22.

Secondo Deleuze, infatti, una caratteristica peculiare dell'opera di Buñuel, che lo distingue dal pur simile naturalista Stroheim, è il fatto che in Buñuel la scoperta delle pulsioni proprie dell'anima, forti quanto la fame e la sessualità, acquisiscono nella loro perversione una «funzione spirituale»[757]. Inoltre, la «critica radicale della religione» in Buñuel attinge «alle sorgenti di una fede possibile»[758]. Stessa cosa vale, nell'analisi del critico cinematografico, per Pasolini, il quale, caratterizzando i suoi personaggi tramite la nevrosi, pur descrivendone le più abbiette bassezze e bestialità, li analizza tramite «l'elemento mitico o sacralizzante» del mito[759].

La presenza del sacro è quindi ciò che dà sostanza all'eterno ritorno di entrambi gli autori; in Buñuel, dove il ciclo o l'eterno ritorno si sostituisce all'entropia, la santità è l'unico mezzo che permette di uscire dalla degradazione della ripetizione, rendendola salvifica, mentre la fede diviene il tramite per una possibile una "ripetizione salvatrice" che si apre verso il futuro, come osserva Deleuze:

> Ma, in Buñuel, abbiamo visto che il ciclo o l'eterno ritorno sostituiva l'entropia. Ora, l'eterno ritorno ha un bell'essere catastrofico quanto l'entropia, e il ciclo altrettanto degradante in tutte le sue parti: essi sprigionano comunque una potenza spirituale di ripetizione che pone in modo nuovo la questione di una salvezza possibile. L'uomo buono, il sant'uomo, non sono imprigionati nel ciclo meno di quanto lo siano il bruto o il cattivo. Ma la ripetizione non è forse capace di uscire dal proprio ciclo, e di «saltare» al di là del bene e del male? Se è la ripetizione che ci perde, ci degrada, è sempre la ripetizione che può anche salvarci, e farci uscire dall'altra ripetizione. Kierkegaard opponeva già una ripetizione del passato, asservente, degradante, e una ripetizione della fede volta verso l'avvenire, che ci ridava tutto con una potenza che non era quella del Bene, ma quella dell'assurdo. All'eterno ritorno come riproduzione di un sempre già-fatto, si oppone l'eterno ritorno come resurrezione, nuovo dono del nuovo, del possibile. […] Tanto in Buñuel quanto in Roussel, la cattiva ripetizione appare sotto la forma dell'inesattezza o dell'imperfezione: la presentazione dei due medesimi invitati, nell'*Angelo sterminatore*, una volta è calorosa e l'altra glaciale; o il brindisi dell'ospite ha luogo una volta nell'indifferenza e l'altra nell'attenzione generale. Al contrario, la ripetizione salvatrice appare come esatta, e come l'unica esatta. […] La ripetizione del passato è materialmente possibile, ma spiritualmente impossibile, a causa del Tempo; invece, la ripetizione della fede, volta verso il futuro, sembra materialmente impossibile, ma spiritualmente possibile, perché consiste nel ricominciare tutto, e nel risalire il corso che il ciclo imprigiona, in virtù di un istante creatore del tempo.[760]

[757] G. Deleuze, *L'immagine movimento*, cit., p. 170.
[758] Ibidem.
[759] Ibidem p. 102.
[760] Ibidem pp. 170-72.

Buñuel ha fatto dunque, secondo Deleuze, un passo avanti rispetto al naturalismo facendo della ripetizione, piuttosto che dell'entropia, la legge del mondo. Buñuel introduce infatti la potenza della ripetizione nell'immagine cinematografica, superando così il mondo delle pulsioni e arrivando fino alle porte del tempo, infine libero dalla china o dai cicli che lo assoggettavano ancora a un contenuto.

Ciò risulta particolarmente evidente in *Simon del deserto*: i vari eventi che si susseguono nel corso del film sono scanditi dalla ripetitività non solo dello spazio, sempre dominato dall'immagine della colonna dello stilita immersa in un territorio brullo e inospitale, e del tempo, quello immutabile del cielo del deserto, ma anche delle parole; nei dialoghi spesso stereotipati dei personaggi si distingue infatti una curiosa frase che viene ripetuta più volte da un nano storpio che è spesso presente durante gli avvenimenti che si svolgono alla base della colonna, ovvero: «Attento che di notte il diavolo vaga per il deserto», frase alla quale il malcapitato interlocutore di turno si limita a rispondere: «Di notte lo sento». Questa frase, infatti, ripetuta come semplice intercalare sembra scandire il tempo e ripartire la divisione delle scene, come se fosse l'unico elemento utile a far capire il trascorrere dei giorni.

Vi è anche un altro scambio di battute, in forma serratamente dialogica, che, pur all'insegna del comico e del *nonsense*, permette una riflessione sulla dimensione del tempo in riferimento al sacro. La scena in questione è quella che conclude l'episodio in cui un monaco indemoniato, fratello Trifon, nasconde delle vivande nella sacca di Simon al fine di mostrare a tutti i monaci del vicino monastero come in realtà il proibitivo digiuno al quale si sottopone Simon sia niente meno che una farsa. Istigato da Trifon a difendersi dalle accuse di falsità, Simon rimane però in silenzio e a quel punto, grazie anche alla congiunta preghiera di tutti i monaci, appare come in verità sia stato lo stesso Trifon, preda del maligno, a mettere del cacio e del vino nella sacca dell'asceta. A questo punto, Trifon, con la bava alla bocca, è preda di un delirio dissacrante e pronuncia una serie di frasi su temi teologici a cui rispondono sempre di contraltare le voci dei monaci, del tipo: «Abbasso la sacra ipostasi!» a cui i monaci rispondono: «Viva la sacra ipostasi!»; «Muoia l'anastasi!», «Viva!» e «Viva l'apocatastasi» a cui gli asceti rispondono «Muoia!», chiedendosi però l'un l'altro cosa sia nell'effettivo l'apocatastasi.

La scena, come detto, ha una spiccata connotazione comica, tuttavia, attraverso l'uso di concetti teologici, permette una considerazione sulla natura del tempo come circolarità in relazione alla storia dell'umanità. Riferendosi infatti al concetto di apocatastasi[761], il monaco

[761] Sono numerosi gli autori che rimangono affascinati dalla teoria dell'apocatastasi, oltre a Buñuel. Tra tutti, potrebbe essere interessante citare Walter Benjamin che nel saggio *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* pone la dottrina del filosofo Origine, tra i primi a teorizzare l'apocatastasi, alla base della favola del *Pellegrino incantato* di Leskov: «Ci sono pochi narratori che abbiano mostrato, come Leskov, un'affinità così profonda allo spirito della favola. Dove si tratta di tendenze che furono promosse dalla dogmatica della Chiesa greco ortodossa. Una parte importante, in questa dogmatica, è svolta, com'è noto, dalle teorie di Origene, respinte

indemoniato fa l'elogio di un termine di antica ascendenza filosofica, già usato da Eraclito per indicare il ritorno, alla fine dei tempi, dell'universo nel suo stato originario, all'interno della più ampia teoria eraclidea dell'eterno ritorno. Tale termine è presente anche nel cristianesimo dei primi secoli e in particolare nella dottrina di Origene di Alessandria che non venne però accolta dagli altri padri orientali e fu poi condannata come eresia nel Sinodo di Costantinopoli del 543. Secondo Origine l'apocatastasi consisterebbe nel ristabilimento, alla fine dei tempi, dell'ordine voluto da Dio secondo il quale tutti i peccatori riceverebbero il perdono universale dei peccati rendendo così l'inferno un luogo di purificazione solo provvisoria. Il fine del tempo e della vita di tutto le creature, dunque, sarebbe la reintegrazione nella pienezza del divino nella forma chiusa del cerchio dell'eterno ritorno. Tale concezione, inoltre, sembrerebbe avere un fondamento anche in un passo di san Paolo della *Prima Lettera ai Corinzi* nel quale l'apostolo afferma come alla fine dei tempi Dio sarà tutto in tutti, sottomettendo a sé ogni cosa.

In *Simon del deserto* tale concezione viene dunque elogiata da fratel Trifon perché implicherebbe una redenzione finale finanche del diavolo ma risulta ulteriormente di interesse in quanto apparirebbe come una teorizzazione concettuale del tempo ciclico dell'eterno ritorno, direttamente citata nel film.

Anche nel *San Paolo* di Pasolini il tempo e lo spazio dell'eterno ritorno potrebbero esser visti come elementi costitutivi della storia, portatori di senso all'interno dello svolgersi degli eventi; un tentativo in questo senso è stato fatto da Carlo Augieri nello studio *Sul senso affabulante. Pasolini, la letteratura e la ri-simbolizzazione "orizzontale della storia"* nel quale vengono analizzati il tempo e lo spazio di alcune opere di Pasolini in quanto «cronotopi» in senso bachtiano, ovvero in quanto «centri organizzatori dei principali eventi d'intreccio» da cui deriva che «l'indissolubile unità delle determinazioni spaziali e temporali è costitutiva della loro composizione formale e tematica»[762]. Ciò è permesso, secondo Augieri, anche dal fatto che in alcune opere di Pasolini, tra cui il *San Paolo*, avviene un intreccio tra simbolo e storia, tra un personaggio simbolico appartenente, dunque, a un tempo archetipico e un contenuto sempre storicizzato all'interno del quale si situa il personaggio.

---

dalla Chiesa romana, sull'apocatastasi: l'ingresso di tutte le anime in Paradiso. Leskov era molto influenzato da Origene. Egli si proponeva di tradurre la sua opera *Sulle cause prime*. In armonia con la fede popolare russa, egli interpretava la risurrezione (più che come una trasfigurazione) come la liberazione da un incantesimo, in senso affine a quello della favola. Questa interpretazione di Origene è alla base del *Pellegrino incantato*». Cfr. W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* note e commento a cura di A. Baricco, Torino, Einaudi, 2011, p. 81.

[762] C. Augieri, *Sul senso affabulante. Pasolini, la letteratura e la ri-simbolizzazione "orizzontale della storia"*, Edizioni Milella, Lecce, 2001, pp. 122-23.

In particolare, questa concatenazione tra forma simbolica e contenuto antropologico è evidente in alcuni personaggi pasoliniani già simbolici, ma «ri-simbolizzati dall'autore tramite un percorso narrativo profondamente de-mitizzante»[763] come Edipo, Gesù e l'apostolo Paolo.

Il caso di Edipo e Paolo, inoltre, risulta particolarmente emblematico in quanto è possibile intravvedere una corrispondenza nell'uso delle categorie del tempo e dello spazio che rende Edipo e san Paolo, «consanguinei, semanticamente vicini»[764] in quanto in entrambe le opere sarebbero presenti «tre forme cronotopiche, espressioni di altrettante modellizzazioni culturali: greca (*L'Edipo re* di Sofocle), ebraico-cristiana (la missione di San Paolo, raccontata da Luca negli *Atti degli Apostoli*) e contemporanea (la "libera" riscrittura pasoliniana dei due testi antichi, profondamente trasposti nella sensibilità e cultura del nostro tempo)»[765]. Infatti, in entrambe le opere, i cronotopi dominanti, di derivazione bachtiana[766], sono quelli del palazzo, lo spazio chiuso «dove i rapporti umani comunicativi sono codificati rigidamente dalla tradizione e sono regolati in modo gerarchico»[767], della piazza, lo spazio aperto nel quale si rende possibile la dimensione comunicativa e nel quale si manifesta in pubblico il volto del potere che vive in forma privata e nascosta nel palazzo, e della strada, «attraverso la quale i personaggi si spostano, si muovono, allontanandosi, oppure avvicinandosi, perché ritornano nel luogo da dove erano prima partiti»[768]. La strada, nello specifico, è il motivo narrativo cronotopico che significa l'allontanamento del personaggio «dal proprio tempo passato, che più non torna, non si ripete, perché la strada rende lineare il tempo e non circolare come la piazza»[769] permettendo in definitiva anche l'avvicinamento tra la storicità del personaggio e il presente dei lettori.

Nell'*Edipo* di Pasolini, dunque, coesisterebbero secondo Augieri due diverse logiche temporali, quella circolare della piazza, che implica una strutturazione dei legami di tipo analogico-verticale, basati sul rapporto «alto-basso, cielo-terra, dio-uomo e sulla volontà di somiglianza tra evento accaduto e volontà di chi lo fa accadere»[770] e quella lineare della strada che permette invece una «conciliazione orizzontale, lineare degli opposti […] che è diversa rispetto ad una unione dei contrari di tipo verticale»[771] e che implica che l'Edipo pasoliniano

[763] C. Augieri, *Sul senso affabulante*, cit., p. 43.
[764] Ibidem p. 146.
[765] Ibidem p. 122.
[766] Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura*, Einaudi, Torino, 1997.
[767] Ibidem.
[768] Ibidem.
[769] Ibidem pp. 131-32.
[770] Ibidem p. 138.
[771] Ibidem p. 139.

sia un «uomo-eroe e non eroe, senza più essere uomo. Eroe da fiaba e non da mito, uomo comune che, come ogni uomo "normale", vive i contrasti più radicali insisti nell'esperienza»[772].

I due cronotopi della strada e della piazza, dunque, creano con le loro diverse logiche temporali un contrasto insanabile nel personaggio che costantemente si muove da uno spazio all'altro. Ciò che accade nell'*Edipo*, infatti, è ravvisabile anche nel *San Paolo*, dove Pasolini conferisce molto rilievo al cronotopo della strada, tra l'altro in sintonia con la tradizione ebraico-cristiana la quale, al contrario della tradizione greca, dove domina la cultura della piazza e dell'esteriorizzazione pubblica della coscienza dell'uomo, «"modellizza" lo spazio in relazione alla simbologia del cammino, dell'esodo, quindi, della strada, attraverso la quale raggiungere la Terra Promessa o compiere un pellegrinaggio»[773], oppure, come nel caso di Paolo, annunciare il Vangelo attraverso numerosi viaggi missionari.

Tuttavia, nel *San Paolo* di Pasolini la strada, spazio della parola libera e in movimento, oltre che luogo nel quale si manifesta il divino (è lungo la strada di Damasco che Dio appare a Saulo), perde ad un certo punto la sua importanza semantico-strutturale: «man mano che il messaggio cristiano diventa discorso organizzato, predicazione persuasiva, si privilegia, di conseguenza, lo spazio "chiuso" entro cui istruire, convertire, insegnare, convincere»[774]. È infatti nello spazio chiuso che nasce la chiesa come adesione comunitaria istituzionale, nelle case dei primi cristiani dove Paolo predica sempre come grande organizzatore, e non come santo, nelle stanze dove si stampano i rotocalchi e i volantini da spedire in tutte le comunità cristiane, nei palazzi vescovili, chiaro emblema della degenerazione del messaggio primigenio di Cristo in dottrina istituzionalizzata come accade nelle scene dedicate a Timoteo divenuto vescovo e quindi uomo di potere che si muove nei barocchi spazi chiusi della chiesa e del palazzo.

Nello spazio chiuso e nella sua circolarità è dunque ravvisabile la critica che Pasolini fa al potere ma allo stesso tempo la dicotomia insanabile insita in san Paolo che comunque, in quanto apostolo, si muove sempre anche nella dimensione lineare della strada: «La differenza tra spazio "chiuso" e spazio "aperto" caratterizza nella narrazione di Pasolini la doppia personalità "agente" di Paolo, che è "santo" quando annuncia "in cammino" per la strada; è "prete" quando predica, ammaestra, organizza nelle sinagoghe e nelle case dei convertiti»[775].

---

[772] C. Augieri, *Sul senso affabulante*, cit., p. 139.
[773] Ibidem p. 147.
[774] Ibidem p. 150.
[775] Ibidem p. 154. Augieri osserva come infatti nelle scene nelle quali predomina il Paolo santo è sempre presente la strada, unico luogo nel quale Paolo è davvero felice, cfr. p. 157: «Nella strada Paolo ritorna ad essere profeta, santo: simbolismo pasoliniano della santità è strutturato semanticamente dal cronotopo della strada, perciò è caratterizzato da una retorica povera, non rituale, non "verticale", ma "orizzontale" e quotidiana. Paolo, infatti, si sente un Apostolo libero e felice solo quando passeggia semplicemente per strada, "osservatore attento, disinteressato della vita quotidiana, che si svolge nella sua duratura normalità [...]. È la prima volta che fa qualcosa di inutile e disinteressato. Arriva al Central Park. Osserva la vita quotidiana».

Inoltre, la strada è anche il cronotopo che permette la contemporaneità di san Paolo: la «violenza temporale» con cui Pasolini rappresenta la vita di san Paolo trasposta per analogia negli anni Sessanta è infatti, secondo Augieri, «di natura cronotopica, nel senso che si connota pure come "violenza spaziale", per la quale Paolo cammina negli spazi geografici di ieri proiettati in quelli, mutati in superficie e però rimasti profondamente simili per significato storico-politico, di oggi. […] La trasposizione analogica della temporalità è resa possibile dalla prevalenza in Pasolini della struttura spaziale del cronotopo della strada»[776].

La figurazione orizzontale della strada è in definitiva ciò che strutturando il «simbolismo del tempo lineare in un prima e in un poi e nel ritorno possibile nel prima, permette a Pasolini di far viaggiare Paolo nel tempo oltre che nello spazio. […] Pasolini inserisce la vita di Paolo in una "strada" temporale, attraverso la quale lo stesso evento di "allora" viene fatto pervenire simbolicamente nell'accadere del nostro tempo»[777].

Il caso Liliana Cavani: San Francesco uomo borghese e Milarepa asceta orientale

Vi è anche un altro film, ma più in generale un'altra regista, che si può accostare al *San Paolo* di Pasolini per la comunanza di temi quali la ricerca del sacro nella vita moderna, l'interesse per la contrapposizione, nei santi, tra vita attiva e vita contemplativa, l'analisi del tempo sacro come eterno ritorno. La regista in questione è Liliana Cavani e le opere che possono essere lette in parallelo con Pasolini sono soprattutto il film *Francesco d'Assisi*, del 1966, e *Milarepa* del 1974, anche se pure altre opere, come il film *Galileo* o *I cannibali* sono conosciute e citate da Pasolini anche solo perché in concorso alla stessa edizione del Festival di Venezia.

Riguardo al film su san Francesco di Cavani, Pasolini espone apertamente le sue idee in un dibattito sul film tenuto a Roma nel mese di maggio e trascritto poi su «Orizzonti» il 5 giugno 1966 col titolo *Lo scandalo di Francesco*. Sempre sullo stesso tema, poi, Pasolini scrive un articolo inedito intitolato *Contro la televisione* che ora si trova raccolto nell'edizione dei Meridiani Mondadori. Le osservazioni che Pasolini fa durante il dibattito, e che in parte traspone nell'articolo, risultano molto interessanti perché riprendono alcuni temi del *San Paolo*. In un primo momento, infatti, Pasolini contrappone il san Francesco di Cavani alla sua opera *Bestemmia*, il cui protagonista è una specie di san Francesco, mettendo in luce il fatto che vi sia tra le due opere una radicale differenza ovvero l'estrazione marcatamente popolare del suo santo

[776] Ibidem p. 151.
[777] Ibidem pp. 152-53.

che si contrappone al san Francesco di Cavani, emblema dell'uomo piccolo borghese. Quest'aura di mediocrità e di "volgarità" del personaggio di Cavani è amplificata dal fatto che il film nasce come adattamento televisivo per la Rai e presenta perciò tutte le caratteristiche negative di un prodotto televisivo, riassumibili nel definitivo asservimento alla logica piccolo borghese[778]:

> Mi dispiace doverlo brutalmente dire alla Cavani: il suo film è un prodotto tipicamente televisivo. Magari dell'immediato futuro. San Francesco è divenuto accessibile alla borghesia italiana (i cosiddetti telespettatori) attraverso la sua appartenenza a un ambiente borghese, la sua santità come nevrosi, la sua protesta falsamente scandalosa di «capellone» del Duecento: tutto ciò lo famigliarizza – col piacevole brivido dello scandalo – ai pubblici più conformisti. La televisione cerca di coprirsi così con prodotti di questo genere.[779]

Pasolini critica, inoltre, a Cavani il fatto di non aver messo per nulla in discussione la Chiesa e di aver tolto del tutto la componente del miracolo all'interno della storia del santo; Cavani avrebbe insomma «occidentalizzato il più possibile Francesco», togliendo dal Medioevo «quel tanto di fattualmente "orientale" che esso oggettivamente aveva nelle sue reali condizioni sociali e economiche; e negligendo quindi quel tanto di "religione pura" che era nella nevrosi sacra di Francesco»[780]. Nel *Francesco d'Assisi* di Cavani, infatti, non compaiono per nulla quegli elementi davvero interessanti che Pasolini definisce "orientali" come la pestilenza, la lebbra, la morte, la fame, la sporcizia, la mancanza di ogni speranza e la ferocia che facevano parte del mondo medievale di Francesco e che Cavani elimina per inserire invece degli elementi piccolo-borghesi. Da ciò deriva per Pasolini una generale «mancanza di mito» e di sacralità che caratterizza in senso negativo tutto il film. Questa operazione compiuta da Cavani sarebbe infatti secondo Pasolini una vera e propria «violentazione storica» che la regista compie nei confronti della vita del santo. Il concetto di violazione della storicità ricorda però da vicino quel che Pasolini scrive nel *Progetto* per un film su san Paolo, dove pure è presente una «violenza temporale usata alla vita di san Paolo»[781] che consiste nel trasporre tutta la vicenda del santo nella modernità degli anni Sessanta.

---

[778] Quando Pasolini scrive l'articolo *Contro la televisione* si trova costretto a letto da sei mesi a causa di una grave malattia d'ulcera; ammette perciò di aver guardato ogni sera la televisione e di esser quindi rimasto negativamente colpito dalla mancanza di verità e sincerità in tutti i programmi e addirittura in tutti i personaggi che decidevano di comparire in tv, criticando per questo anche alcuni amici intellettuali come Giorgio Bassani e Attilio Bertolucci, e paragonando i meccanismi della televisione a quelli della Santa Inquisizione. Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 132-33: «Poiché è un mese che sono malato, abbastanza gravemente, è un mese che sono a casa: e quindi è un mese che tutte le sere – non potendo leggere – vedo la televisione. È infinitamente peggiore e più degradante di quanto la più feroce immaginazione potesse supporre».
[779] Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 129.
[780] Ibidem p. 141.
[781] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2023.

Infatti, pur criticando Cavani, Pasolini riusa alcuni elementi del *San Francesco* nella sceneggiatura del suo *San Paolo*, che sta elaborando proprio nello stesso periodo del dibattito con Cavani, nel maggio del 1966, dopo una lunga convalescenza per la malattia d'ulcera che lo costrinse a letto per sei mesi, come ricorda Pasolini stesso nel già citato articolo *Contro la televisione.* La sceneggiatura *in fieri* del *San Paolo* viene citata direttamente anche durante il dibattito con Cavani dove Pasolini afferma la sua intenzione di fare un film su san Paolo[782]. Osservando come il san Francesco della regista emiliana sia un borghese irrazionale, che per quanti sforzi faccia non riesce a essere «Diverso, cioè Santo», e nel quale il conformismo è insito nella natura borghese che resta «quella di suo padre e sua madre»[783], Pasolini sta in realtà descrivendo il suo san Paolo: più volte, nella sceneggiatura, come è già stato osservato, i tratti da ricco borghese del santo, di discendenza paterna e materna vengono attentamente sottolineati[784]. L'aspetto che dunque Pasolini critica a Cavani diventerà poi in realtà uno dei punti focali tramite cui Pasolini caratterizza Paolo, i cui elementi negativi, come l'autoritarismo e il narcisismo, sono dovuti proprio alla sua appartenenza al ceto della borghesia.

Proseguendo nel dibattito, appare un altro punto in comune tra i due registi, ovvero l'interesse per la vita dei santi; il moderatore, infatti, sottolinea come sia Cavani sia Pasolini abbiano studiato la figura di un grande religioso, ovvero padre Charles de Foucauld. Alla domanda su cosa avessero trovato di interesse in questa ricerca, dalla quale, come osservato, Pasolini pensò addirittura di trarne un film, Pasolini risponde: «In De Foucauld mi colpiva soprattutto il silenzio: l'avere predicato soprattutto stando zitto, vivendo interiormente, in mezzo agli arabi. Questa incomunicabilità tra due mondi diventava, misteriosamente, una strana, profonda comunicabilità. In questo dato, scorgevo il senso del sacro»[785]. Curiosamente, Cavani risponde

---

[782] In questa intervista rilasciata insieme a Cavani, i toni di Pasolini sono ancora positivi e non inaspriti, nei confronti di Paolo e della Chiesa, come diventeranno invece nel 1974: «*Si sa che sta lavorando a un film su san Paolo*. Il film su san Paolo, di cui voglio solo accennare, si fonda su due filoni, due linee conduttrici. Penso di ambientare il film nel mondo contemporaneo. Ciò comporta due cose: dovrò spostare l'azione dal bacino del Mediterraneo al Pacifico. Roma sarà New York. La gente che incontrerà il santo gli parlerà dei propri problemi e lui risponderà con le parole di allora, le stesse parole delle *Lettere*, degli *Atti.* Tali e quali. Il tema del film sarà, appunto, questo scontro, questo conflitto tra l'attualità con i suoi problemi irrisolti e la santità. La domanda è attuale, la risposta è santa e, come tale, scandalosa. Anacronistica alla lettera, la parola di Paolo è universale nello spirito. Per fare un esempio, in essa il negro avvilito, umiliato troverà la soluzione dei suoi interrogativi. La parola di Paolo, proprio perché santa, sconvolge la stabilità della società, e questo sconvolgimento porterà anche alla giustizia».

[783] P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 143.

[784] Cfr. P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 1938: «Insomma, paternalistico e... maternalistico al tempo stesso! Beh, l'autorità giunge al cuore del figlio sia attraverso il padre che attraverso la madre (questo secondo caso è il più insidioso). Egli non concepisce altro al di fuori di questo ricambio di ruoli tra genitori e figli, nell'elargire i benefici dell'autorità. È una continua identificazione con suo padre e con sua madre (due ricchi borghesi di Tarso, pare, con tutte le carte in regola)» e p. 1905: «egli è fisso su due fotografie (tutte con la dedica dei suoi genitori a lui): una rappresenta due ricchi borghesi sorridenti e pieni di un'antica dignità, suo padre e sua madre. L'altra rappresenta lui stesso bambino: studente di primo o secondo ginnasio, con una medaglia puntata con un nastro sul petto».

[785] Cfr. il dibattito a cura di F. Bolzoni con interventi di Cavani, Zarri, Alessandrini e Pasolini, *Lo scandalo di Francesco* in «Orizzonti», 5/6/66.

che la stessa cosa riferita da Pasolini colpisce anche lei. Il *focus* sul silenzio come strumento della predicazione torna, come visto, alcuni anni dopo, quando Pasolini legge le vite dei santi della *Storia Lausica* dove osserva come il silenzio sia usato, dai padri eremiti, come metodo pedagogico.

Infine, il dibattito si chiude con la descrizione di un progetto su cui sta lavorando Cavani incentrato sull'opera dell'apostolo Giovanni il quale, risvegliatosi, dopo un sonno di duemila anni, nell'isola di Patmos dove si era ritirato a vivere negli ultimi tempi, si imbarca e «va per il mondo alla ricerca dell'amico Gesù, convinto che da qualche parte deve pur trovarlo». Anche in questo caso, l'apostolo Giovanni di Gentili si trova a confrontarsi con il mondo della modernità, in perfetto parallelismo con il san Paolo di Pasolini: nelle sue peregrinazioni, infatti, nelle intenzioni di Cavani Giovanni giunge a trovarsi «nei posti più comuni ma per lui più strani della società contemporanea, sempre con la sua idea fissa: sarò sempre con voi». Attraverso questa idea di fondo Cavani intende proporre una ricerca moderna di Dio e in ciò Giovanni diviene la chiave perché la ricerca di Dio «è sempre fuori dal tempo accidentale, dall'anno, dall'ora, dal mese, dagli affari, dalle incombenze della vita di tutti i giorni; chi parte per la ricerca di Dio esce dal Tempo»[786]. Un simile accostamento della tematica temporale all'*Apocalisse*, opera dell'apostolo Giovanni viene proposto anche in una poesia della raccolta *Trasumanar e organizzar* di Pasolini[787]; la poesia in questione, intitolata *Patmos* è costruita secondo una tecnica tipica della neoavanguardia alternando nel testo tre diverse stringhe, ritagliate e accostate come in un *collage*[788]. La prima stringa riprende alcuni passi di tono profetico dell'*Apocalisse* di san Giovanni, esiliato per l'appunto a Patmos; la seconda stringa è un elenco delle sedici vittime dell'attentato del dicembre del 1969 nel quale una bomba esplose alla Banca Nazionale dell'Agricoltura in piazza Fontana a Milano – attentato di cui fu ritenuto responsabile l'anarchico Giuseppe Pinelli, che morì in seguito precipitando dalla Questura di

[786] Ibidem p. 59.

[787] È interessante notare come anche Gilles Deleuze nello scritto *Nietzsche e San Paolo* metta in relazione la contrapposizione di nietzschiana memoria tra Cristo e San Paolo a quella tra Cristo e Giovanni di Patmos. Cfr. G. Deleuze, *Clinica e critica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996, pp. 48: «Deleuze svolge un'analisi dello scritto di Lawrence trovando, in termini comparativi, una profonda affinità con l'interpretazione che Nietzsche dà di Paolo di Tarso: "Lawrence è molto vicino a Nietzsche. Si può supporre che Lawrence non avrebbe scritto il suo testo senza l'*Anticristo* di Nietzsche. E neppure Nietzsche era il primo. E neppure Spinoza. Un certo numero di "visionari" hanno contrapposto Cristo come persona amorevole al cristianesimo come impresa mortuaria. In Nietzsche, si tratta della grande opposizione fra Cristo e san Paolo [...]. Lawrence riprende la contrapposizione, ma stavolta è quella fra Cristo e il rosso Giovanni di Patmos».

[788] Un'analisi della poesia *Patmos* in relazione alle diverse temporalità, circolare e lineare, del mondo contadino e del mondo borghese, e in particolare della fine del mondo contadino è contenuta in G. L. Picconi, *"Oppongo al cordoglio un certo manierismo": Patmos e il tragico nella poesia dell'ultimo Pasolini*, in "Between", n. 14, Novembre 2017, pp. 1-22 ed è ripresa da P. Desogus in *In difesa dell'umano, Pasolini tra passione e ideologia*, cit., p. 276: «"La bomba di Patmos," scrive Picconi, è in quella prospettiva "la bomba con cui la borghesia neocapitalista distrugge, simbolicamente e storicamente, la borghesia contadina." La strage di piazza Fontana è in altre parole la "rivelazione" della mutazione sociale che vede affermarsi la nuova irrealtà neocapitalista, la sua società del benessere e del riso che rimpiazza quella rurale e che promette una falsa salvezza individuale».

Milano in un ambiguo caso di suicidio/delitto di Stato. La terza stringa, infine, è un discorso polemico incentrato sulle dichiarazioni del presidente Saragat e dei democristiani. La poesia si chiude sulle note di una provocatoria profezia di un'imminente fine dei tempi che prevede la realizzazione dell'apocalisse: «non ho intenzione di scrivere l'intero Apocalisse: / ormai basta solo progettarlo; / e così le idee, basta enunciarle: realizzarle è superfluo»[789]. Insieme alla fine dei tempi, giunge anche il giudizio divino, che sembra calare ineluttabile sopra tutti gli uomini e che si esplicita nella chiusura della storia in una porta stretta: «la porta della storia è una Porta Stretta / infilarsi dentro costa una spaventosa fatica / c'è chi rinuncia e dà in giro il culo / e chi non ci rinuncia, ma male, e tira fuori il cric dal portabagagli, / e chi vuole entrarci a tutti i costi, a gomitate ma con dignità / ma son tutti là, davanti a quella Porta»[790].

La seconda opera di Cavani che interessa particolarmente Pasolini è il film *Milarepa* del 1974, liberamente ispirato al libro *Tibet's Great Yogi Milarepa*. Il film narra le imprese del giovane tibetano Mila che impara la magia nera per vendicare i soprusi subiti dai suoi parenti e che compie però poi un cammino di purificazione per rimediare al male avventatamente causato grazie agli insegnamenti ascetici del maestro Marpa. Nello specifico, Pasolini scrive un articolo sul film pubblicato in «Cinema Nuovo» nel maggio del 1974 mostrandosi entusiasta dell'opera: «Che straordinaria esperienza (in parte dimenticata) vedere un film *veramente* bello. Il cinema appartiene allo stesso ordine della vita: per questo, mentre si vede un film *veramente* bello, se ne sente l'artificialità, ma, dopo averlo visto, esso si ripresenta alla memoria come una cosa reale, anche se sognata. *Milarepa* di Liliana Cavani è uno di questi film assolutamente rari. Non lo si ricorda come un film, ma come una perfetta Geometria, in cui si sia sintetizzata e cristallizzata un'esperienza visiva vissuta nella realtà»[791]. La bellezza del film consiste, secondo Pasolini, nel fatto che il protagonista Milarepa ha «i caratteri della visione religiosa del reale, che è appunto sempre polivalente e onnicomprensiva»[792] e abbraccia tutte le superfici di una realtà oggettiva. Ciò si traduce, nell'effettivo, nell'uso di una «successione di inquadrature ferme, di panoramiche per lo più irregolari» che rendono plasticamente, come in «una serie di linee quasi rigidamente ritmiche» l'«andirivieni» continuo di Milarepa, che, come in un circolo, cerca senza tregua il sapere o «un modello inaugurale di sapere attraverso cui interpretare la vita»[793]. Date queste premesse diviene chiaro l'interesse di Pasolini per un tale soggetto: Milarepa, infatti, nel suo percorso di apprendistato riassume entrambi i momenti che Pasolini aveva scisso in San Paolo; la ricerca della vita contemplativa e dell'uscita dal mondo della storia

[789] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 130.
[790] Ibidem p. 132.
[791] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2638.
[792] Ibidem p. 2639.
[793] Ibidem.

per chiudersi nel sapere dell'eterno ritorno, si affianca alla praticità della vita quotidiana e del lavoro senza creare opposizione, come osserva Pasolini:

> In cosa consiste l'esperienza religiosa di Milarepa? Letteralmente, si tratta di un'esperienza mistica classica, tipica di qualsiasi Bassa Era o Medioevo: tipica di qualsiasi cultura di un mondo agrario ristretto socialmente e magari fisicamente immenso. Decisione di annullare la realtà, ricerca del Sé, concentramento di tutti i fenomeni fisici in un Senso unico che ne assicuri la perfetta circolarità (l'eterno ritorno) o, meglio ancora, la completa contemporaneità e identificazione; e la conseguente ritualità della vita pratica, come rinuncia, rifiuto del mondo ecc.[794]

Pasolini ritrova dunque in *Milarepa* alcuni tratti per lui fondamentali relativi alla vita dei santi, ovvero, l'inserimento del santo in un contesto agrario-contadino, le forme di ritualità tipiche della vita pratica, la ricerca dell'ascesi mistica che si concretizza nell'uscita dalla storia lineare e nell'assunzione della prospettiva dell'eterno ritorno.

Una citazione di *Milarepa* ritorna anche in una poesia intitolata *Introduzione* dell'*Appendice* di *Trasumanar e organizzar* incentrata sul tema della fine della religiosità e dei suoi valori; l'*incipit* della poesia si apre infatti con la descrizione di un futuro che si apre davanti ad un "io" non specificato – che viene precisato in nota non essere quello dell'autore della poesia – libero dai dettami della Religione e della dissociazione che essa comporta:

> Il futuro è davanti a me:!
> Lì dove dovrei procedere *completamente libero*.
> Libero cioè da:
> primo, Religione
> secondo, Utopia –
> Una tale libertà per la prima volta nella storia.
> Non c'è modello di questa mia figura libera
> né in proiezioni in cielo né in proiezioni in terra
> (che usano appunto venir fatte nel futuro)
> Non si prevedono ascensioni.
> Ricerca del successo e dei beni superflui.
> La dissociazione si presenta così potente
> che non ha bisogno nemmeno di operare
> riduzioni al terrestre.
> È vero che io sono laico e ateo:
> ma la mia nuova libertà
> è laica e atea a tal punto
> che non prende più nemmeno in considerazione
> tali resti negativi della religione.
> Brutta, triste, piatta libertà
> eppure in tutta la storia umana non ce ne fu mai
> di più grande.[795]

[794] Ibidem p. 2640.
[795] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit., p. 340.

La fine della religione implica anche la fine delle ierofanie, della presenza degli dèi sulla terra: «Non c'è più morte mitica. / Rivolgo al monte Olimpo / il mio sguardo religioso: / è un addio» che si traduce nella fine di tutti i riti religiosi che scandivano la vita dei popoli il cui emblema erano i tabernacoli del sacro: «Allora nel futuro tabernacoli non ne avrò più. / Tutti i riti della *cultura di massa* dunque / saranno privi di unità»[796]. Il rifiuto della religione e dei suoi riti, poi, ricade sul divenire storico, decretando la fine del tempo dell'eterno ritorno e il conseguente allineamento lungo una direttiva temporale proiettata verso il divenire: «So solo che la storia è un campo aperto e in espansione / (è ciò che mi rende sorprendentemente libero). / Ah, che libertà in un uomo / che non sia più affatto "portatore di valori", / ma solo e unicamente "iniziatore di nuovi valori"! / (per i quali, naturalmente, non ha interesse né amore). / Non avrò più di conseguenza considerazioni nostalgiche / per il mondo passato»[797].

Ovviamente, la perdita degli antichi valori implica anche la perdita delle conoscenze agrarie e contadine, che si fondavano sui riti religiosi; per chiarire la fine della «religione agricola» viene allora citato nella poesia un passo di *Milarepa* sulla negatività dell'agricoltura: «L'agricoltura è opera di peccato. Se mi ci dedico / patirò i dolori dell'inferno»[798].

Tuttavia, la poesia immediatamente successiva a questa, intitolata *Materiali per l'introduzione*, ribadisce la stretta unione che corre, nella religione, tra l'aspetto contemplativo della fede e quello pratico delle attività quotidiane; in un'ottica sempre di perdita della religione, rappresentata emblematicamente dalla caduta delle figure del padre e della madre, non può dunque che avvenire una scissione tra il credere e il fare:

> Con la caduta del Padre e della Madre
> non più Genitori, cadranno tutti gli altri Princìpi.
> Siccome poi l'altra faccia del credere è il fare,
> chi non crede non fa, e chi fa crede.
> Ma le cose cambieranno: ci sarà solo il fare,
> e il mutamento non avrà altro senso che il mutamento. […]
> L'ipotesi è la seguente: la religione è sempre una proiezione
> del rapporto del lattante col padre e la madre (sic). […]
> Dicevo dunque che, in quel rapporto, padre e madre
> sono un'unità indistinta: la Grazia.
> Il luogo della loro onnipresenza e onniveggenza
> è il Terzo Cielo.[799]

Nella religione, dunque, credere e fare sono inscindibilmente uniti e costituiscono una faccia della stessa medaglia, e ciò affascina molto Pasolini, come ammette lui stesso in una già citata intervista analizzando quest'unitarietà all'interno di un'esperienza mistica come quella di san

[796] Ibidem p. 341.
[797] Ibidem pp. 341-42.
[798] Ibidem p. 342.
[799] P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* in ID., *Tutte le poesie* tomo II, cit.,pp. 344-45.

Paolo: «Io stesso non sono né un mistico né un santo, non ho alcuna esperienza di ciò che potrebbe essere un rapimento al Terzo Cielo. Tuttavia sono sempre più affascinato da quell'alleanza esemplare che si compie nei santi, come San Paolo, fra vita attiva e vita contemplativa»[800].

In *Milarepa*, tale perfetta unione è possibile anche grazie all'unitarietà che intercorre tra le parole pronunciate e il corpo dell'attore che dà vita a tali parole. Secondo Pasolini, infatti, la scelta dell'attore, un semplice ragazzo, più che un santo, interpretato dall'ungherese Lajos Balàzovits, si rivela la scelta perfetta:

> L'attore in cui la Cavani ha identificato la propria ideale figura di «apprendista» (mai un autore è così grande e così puro come quando è «apprendista») è un ragazzo ungherese, Lajos Balàzovits (visto nei film di Jancsò). Anche qui la scelta si direbbe sbagliata e imbarazzante. Per esempio, Lou Castel (attore già usato dalla Cavani nell'ingenuo *San Francesco*) sarebbe sembrato indubbiamente preferibile: anzi perfetto. Eppure no. Appunto perché non era un santo che la Cavani cerca ma un ragazzo, un semplice ragazzo assetato di sapere. E Lajos Balàszovits ha una limpidità di sguardo e, direi, di corpo, di tutto il corpo, che in lui ogni idealismo (che è sempre ambiguo) ha una naturalezza e quindi una purezza fisica. La sua accanita lotta col maestro che lo scaccia, la sua innocente pazienza nel sottoporsi alle prove assurde che gli vengono imposte, sono evidentemente simboliche: ma il «corpo» di Lajos le rende perfettamente concrete, cioè poetiche. La purezza del personaggio è tanta, e l'oggetto su cui essa viene investita con accanimento è così meravigliosamente privo di aggressività, che confesso di essermi trovato due volte nel corso del film con le lacrime agli occhi.[801]

Il riferimento all'attore Lajos Balàzovits è un ulteriore conferma delle similitudini tra *Milareopa* e *San Paolo*; come viene rilevato dalle *Note e notizie sui testi* dell'edizione Mondadori, «Pasolini pensava a Lajos Balàszovits per interpretare san Paolo nel film omonimo»[802]. In realtà, sono numerosi gli attori ai quali, nel corso degli anni, Pasolini pensa per interpretare la figura di san Paolo, che voleva comunque fosse portata in scena da un grande attore, come afferma nell'intervista rilasciata a Adele Ferrari il 21 giugno 1974 consultabile in appendice[803]. Oltre a Lajos Balàszovits, infatti, Pasolini cita come possibili interpreti anche Marlon Brando, Laurent Tertieff, Julian Beck (cercando però di ringiovanirlo) e Giancarlo Giannini.

---

[800] J. M. Gardair, *Intervista a Pasolini* in «Stanford Italian Review», vol. 2, n. 2, 1982, pp. 46-48. Il testo originale, in francese, è consultabile nell'archivio di «Le Monde»: Entretien avec Pier Paolo Pasolini (lemonde.fr). La traduzione italiana è stata tratta da M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 34.
[801] P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2641-42.
[802] Note e notizie sul testo in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 3020.
[803] Cfr. A. Ferrari, *Pasolini si confessa* in «Corriere d'informazione», 21/6/74: «*He già pensato al protagonista?* Sì, dovrà essere un grandissimo attore: ho già in mente quattro o cinque nomi».

Ma tornando alla commistione tra "trasumanar e organizzar" in *Milarepa*, è utile prendere in esame anche una già citata recensione del settembre del 1973 uscita sul «Tempo» che Pasolini scrive su un testo dedicato allo studio delle religioni mistiche indiane tema affine alla religiosità di stampo orientale di Milarepa. Il testo in questione è *Induismo e buddismo* dello storico delle religioni Ananda Coomaraswamy. Cominciando con una generale ammissione di ignoranza circa le religioni orientali, Pasolini inserisce comunque la lettura di tale opera all'interno del suo vasto interesse per la «storia delle religioni» e, in particolare, afferma di essere stato colpito ancora una volta dalla presenza dell'aspetto pragmatico nella religiosità: «Ciò che mi ha colpito forse più di tutto in questo straordinario compendio (che mi ha molto emozionato) è un elemento finora trascurato della filosofia indiana, cioè il suo momento pragmatico che è invece conosciuto a fondo e capito ancora più a fondo: così a fondo da risultare addirittura «behavioristico!»[804]. La pragmaticità, poi, a sua volta, implica che il fedele viva le attività della sua vita quotidiana e il lavoro sulla base dei valori della religione in una unione tra istituzione religiosa e popolo che scandisce i ritmi del vivere e rende necessaria l'accettazione finanche della divisione in caste della società:

> La filosofia indiana […] è sempre apparsa una filosofia politicamente reazionaria, conservatrice cioè di un potere monarchico o feudale. […] In realtà il reazionarismo della religione indù è un errore di ottica, come osserva Ananda Coomaraswamy. E ha ragione: la Chiesa cattolica non era reazionaria nel Medioevo. La cultura del feudatario e quella del contadino erano la stessa cultura. Se posso ripeterlo ancora una volta, la rassegnazione non ha niente da invidiare alla rivolta, naturalmente in una società sostanzialmente non contraddittoria: dove il figlio assume il ruolo del padre, e la obbedienza che – nelle società antiche – porta a questo, è suprema dignità. L'assimilazione al padre e la riassunzione dei suoi doveri, che divengono così ereditari, è la causa prima della divisione della società in caste, secondo il credente Ananda Coomaraswamy. Certo non lo è unicamente, ma che importa? Chi pativa e viveva questa forma arcaica di «divisione del lavoro» ci credeva fermamente e l'accettava: un «universo umano» conta solo visto dal suo interno.[805]

Ciò che infatti dà libertà e santità anche all'interno di un sistema come quello delle caste è che il Risvegliato, cioè il fedele che arriva al quarto e ultimo grado di conoscenza, cioè all'apatia e alla morte in vita, può provenire da qualsiasi casta, eludendo in questo modo la rigidità delle istituzioni. La libertà è dunque nella santità, come scrive Pasolini: «Ciò che dà uguaglianza e libertà è la santità, cioè la liberazione dalla coscienza del bene e del male, e l'abbandono non solo dei beni della vita, ma anche del rituale religioso e *della stessa teologia*! Il supremo

[804] P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 1888.
[805] Ibidem p. 1890.

insegnamento (per noi) della religione indiana è infatti il seguente: "Una Chiesa o una società che non fornisca i mezzi per svincolarsi dalle sue proprie istituzioni, che impedisca ai suoi membri di liberarsi da essa, riduce a nulla la sua suprema ragione di essere"»[806].

Le tecniche dell'Eterno Ritorno nel cinema pasoliniano

L'allegoria, l'analogia e lo scardinamento del tempo lineare

Attraverso l'uso del montaggio, come si è visto, Pasolini inserisce nelle sue opere cinematografiche una temporalità circolare, che comprende sia il presente che il passato. Proprio il concetto di montaggio, infatti, come osserva Marco Antonio Bazzocchi nel saggio *Costellazioni di immagini: tracce di Walter Benjamin in Pasolini, tra la* Divina Mimesis *e* La Rabbia, informa di sé molte delle opere che Pasolini concepisce a partire dall'inizio degli anni Sessanta, momento nel quale si avvia un processo di cambiamento dell'opera di Pasolini che coinvolge soprattutto «la concezione della forma espressiva e la rappresentazione dell'esperienza storica»[807]. Tale processo, che deriva dalla presa di coscienza di un vuoto culturale emblematico di una cesura storica epocale, è corroborato in Pasolini, come osserva Bazzocchi, anche da importanti letture quali quelle delle opere di Walter Benjamin e Erich Auerbach[808].

Soprattutto nelle opere di Benjamin, la conoscenza delle quali da parte di Pasolini è già stata ampiamente indagata dalla critica[809], si riscontra una concezione della storia che si discosta da un concetto cronologico e lineare di mera successione dei fatti. Come nota Filippo Trentin in *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini*, soprattutto nelle *Tesi sopra il concetto di storia*, Benjamin critica la storiografia storicista di Leopold von Ranke, Franz Grillparzer e Fustel de Coulanges «per arrivare a proporre una più sofisticata comprensione del procedere storico in cui passato e presente sono intimamente legati come in una costellazione»[810]. Questo nuovo modo che ha Benjamin di intendere la storia, si

[806] Ibidem pp. 1890-91.
[807] M. A. Bazzocchi, *Costellazioni di immagini: tracce di Walter Benjamin in Pasolini, tra la* Divina Mimesis *e* La Rabbia in «Studi Pasoliniani», 13, 2019, Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 13-27.
[808] Pur essendo per molti versi diverse, le teorie sul cinema di Benjamin e Pasolini possono comunque essere tra loro messe a confronto. Un'attenta analisi delle differenze tra le due concezioni cinematografiche come diametralmente opposte è ravvisabile in D. Luglio, *Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Benjamin e Pasolini, due teorie del cinema a confronto*, in "Studi Pasoliniani", n. 13, 2019, pp. 71-85.
[809] Cfr. soprattutto G. Agamben, *Il regno e la gloria*, Vicenza 1997, p. 80; G. De Michele, *Tiri mancini: Walter Benjamin e la critica italiana*, Milano, 2000, p. 40.
[810] F. Trentin, *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini* in «Lo sguardo», 19, 2015, pp. 33-43, p. 39.

pone dunque in chiara antitesi con lo storicismo ottocentesco dal momento che esso non si accontenta più di raccontare la sequenza degli eventi storici come «le corone di un rosario»[811], ma ne cerca le connessioni indagando i diversi strati temporali, interconnessi tra loro. Nella visione del materialismo storico, infatti, il presente diviene «un campo di forze tensive in cui rovine, frammenti e memorie coesistono nei loro diversi strati, arrivando a leggibilità solo in determinati momenti storici. Lo scopo del materialista storico diventerebbe quindi quello di individuare una connessione tra strati del passato e del presente apparentemente sconnessi, poco evidenti o semplicemente dimenticati, nel momento in cui questa materia magmatica torna a un suo momento di leggibilità»[812]. Con Benjamin, dunque, i concetti di costellazione, di sopravvivenze[813], di sincronia e simultaneità dei momenti divengono fondamentali per approcciarsi all'analisi del presente non come un «sorpasso puro e semplice del passato e della puntualità dell'istante vissuto»[814] ma come un orizzonte di senso che include in sé diverse temporalità. Questa rinnovata attenzione per i frammenti e le interconnessioni di eventi non direttamente collegati tra loro, si traduce nella cultura artistica e letteraria nell'uso di tecniche che scardinano l'usuale concezione temporale.

Una rinnovata attenzione per una temporalità complessa e non lineare è riscontrabile anche in Pasolini, che sente fortemente negli anni Sessanta la cesura tra il periodo storico precedente e quello attuale, arrivando a teorizzare il concetto di "Nuova Preistoria"[815], attraverso l'uso del

---

[811] W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in ID., *Gesammelte Schriften*, vol. I, p. 702-704.

[812] F. Trentin, *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini, cit.,* p. 40.

[813] Il termine «sopravvivenze» trova ampio riscontro nell'opera di Pasolini, a partire dal frontespizio della raccolta poetica *Poesia in forma di rosa*, oltre che ne *Le ceneri di Gramsci* e la *Divina Mimesis*. Ciò indica senz'altro la presenza di Benjamin, che parla di sopravvivenze nel saggio *Il compito del traduttore* in riferimento al rapporto che lega la traduzione di un'opera all'originale: la traduzione, infatti, secondo Benjamin, procede non tanto dall'originale in sé, quanto dalla sua "sopravvivenza", cioè come opera già successiva all'originale. Inoltre, come nota Gian Luigi Picconi in *La sopravvivenza di Pasolini: modernità delle tradizioni popolari*, in *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, a cura di Lisa El Ghaoui e Federica Tummillo, Pisa-Roma, Serra, pp. 69-78, Pasolini aveva già incontrato il termine "sopravvivenza" nelle sue letture etnologiche, in particolare di Tylor.

[814] Remo Bodei, in *Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin*, «Aut Aut», 189-190, maggio-agosto 1982, p. 168.

[815] Il concetto di Nuova Preistoria o Dopostoria compare più volte nei componimenti di *Poesia in forma di rosa* per denotare la presa di consapevolezza da parte di Pasolini della fine di una stagione storica e dell'inizio di una nuova epoca. Un'attenta analisi di tale concetto viene proposta da Antonio Sichera in *La consegna del figlio. "Poesia in forma di rosa" di Pasolini*, Edizioni Milella, Lecce, 1997, alle pagine 109-121. In particolare, Sichera mette in luce come il termine "Preistoria" derivi da Marx e dalle sue pagine della prefazione all'opera *Per la critica dell'economia politica*. In tale opera Marx tratteggia i caratteri del divenire del materialismo storico e individua nell'epoca capitalistica la fine della preistoria della società umana. Anche per Pasolini la Nuova Preistoria è un'epoca successiva al capitalismo borghese nella quale gli uomini torneranno liberi, il mondo selvaggio e a tutti sarà restituito il sole espropriato dal Nuovo Capitale. Sichera, inoltre, collega il tema della Nuova Preistoria all'inevitabile morte del poeta, che deve morire affinché il sole venga riconsegnato, inserendo tale legame all'interno del più ampio tema del sacrificio del figlio per la rinascita della vita, tema, tra l'altro, di matrice biblica e in particolare paolina. Il legame tra sacrificio dell'eletto e nuova creazione si ritrova, ad esempio, nella *Lettera agli Efesini* 2,15 dove la morte del Figlio coincide con il principio aurorale di un nuovo mondo nel quale viene stabilita per sempre la signoria regale di Dio.

montaggio e dell'allegoria. Come visto, infatti, il montaggio è la tecnica che più si avvicina, come nota Bazzocchi, alla costruzione a mosaico[816] utilizzata da Benjamin per riferirsi alla frammentarietà del presente e della storia e viene dunque usato da Pasolini in numerose opere degli anni Sessanta, quali ad esempio *La Divina Mimesis*, opera nella quale grazie al principio del montaggio sono mescolati insieme «tempi storici e tempi della vita dell'autore»[817], *La Rabbia* e, ovviamente, le sceneggiature soprattutto a partire da quelle dedicate all'Africa, come il *Padre Selvaggio*, dove la storia del continente africano si scontra con il consumismo europeo[818].

La tecnica del montaggio, infatti, diviene lo strumento del poeta che, in quanto materialista storico, può in questo modo «creare improvvisi cortocircuiti tra ambiti diversi, tra piani diversi del presente e del passato»[819] secondo una concezione espressa anche da Georges Didi-Huberman in un saggio dedicato a Brecht nel quale il critico francese analizza l'uso del montaggio nelle poesie di Brecht passando da Benjamin a Bloch. Per Didi-Huberman il montaggio permette di assumere materiali storici da una dimensione storica e farli migrare da una temporalità all'altra[820] e per questo motivo esso è anche il concetto operativo che sta alla base delle immagini, artistiche, fotografiche, cinematografiche allo studio delle quali Didi-Huberman ha dedicato numerosi saggi. In *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Didi-Huberman osserva infatti come l'immagine, più che un *unicum* indivisibile deve essere intesa come «un montaggio di tempi eterogenei che formano anacronismi»[821]. Ciò sta a indicare che

---

[816] Renato Solmi, nell'introduzione alla prima raccolta italiana di saggi di Walter Benjamin, *Angelus novus,* istituisce un legame tra la composizione del trattato *Origine del dramma barocco tedesco* e la tecnica del mosaico, rendendo la composizione a mosaico la struttura fondante del saggio: «Il metodo del saggio è quindi quello della composizione o dell'allegoria. Il mosaico è l'arte allegorica per eccellenza, dove la spinta vitale è arrestata, e l'immagine, composta di innumerevoli frammenti dati, è già di per sé (prima ancora del suo significato) allegoria della morte (o della trascendenza)». Cfr. W. Benjamin, *Angelus novus*, *Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1982, p. XII.

[817] M. A. Bazzocchi, *Costellazioni di immagini: tracce di Walter Benjamin in Pasolini, tra la* Divina Mimesis *e* La Rabbia, cit., p. 17.

[818] È interessante, in riferimento alle opere di Pasolini di argomento africano, il tema della "negritudine", presente, oltre che ne *Il padre selvaggio*, anche in *Poesia in forma di rosa* in particolare nel componimento *La Guinea*. Sull'analisi della negritudine in Pasolini come allegoria di un tempo ciclico che riassume in sé tutte le temporalità si veda il saggio di Silvestra Mariniello, *Temporality and the Culture of Intervention*, Boundary 2, Autunno 1995, vol. 22, n. 3, pp. 111-139. In tale saggio viene analizzata in particolare la poesia *La Guinea* osservando come in essa la negritudine divenga un'allegoria che mina la comprensione dialettica della storia, giacché la negritudine viene trasposta da Pasolini in un universo "bianco". Secondo Mariniello, infatti, «l'Africa di Pasolini rende necessario ripensare la storia e nega la possibilità di dialettica e progressione».

[819] M. A. Bazzocchi, *Costellazioni di immagini: tracce di Walter Benjamin in Pasolini, tra la* Divina Mimesis *e* La Rabbia, cit., p. 25.

[820] Cfr. G. Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, a cura di F. Agnellini, Mimesis Edizioni, Milano, 2018, p. 108: «Perché il materiale proveniente dal montaggio ci appare così sottile, volatile? Per il fatto che è stato distaccato dal suo spazio naturale, perché non smette di correre, di migrare da una temporalità all'altra. Ecco perché il montaggio deriva fondamentalmente dal sapere delle sopravvivenze e dei sintomi che, affermava Aby Warburg, assomiglia a una sorta di "storia di fantasmi per adulti"».

[821] G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, traduzione italiana S. Chiodi, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 18.

un'immagine non può prescindere dalla complessa temporalità che sottende, temporalità che è sempre in rapporto dialettico con gli anacronismi che la attraversano non come semplice ritorno del medesimo, ma come metamorfosi degli elementi precedenti, come tensione tra polarità opposte[822]. L'applicazione del concetto di montaggio alle immagini, con la conseguente implicazione che anche in un'immagine siano presenti temporalità eterogenee permette di analizzare le tecniche che Pasolini impiega soprattutto nel cinema per riprodurre tale complessità temporale.

Oltre, al montaggio, infatti, una tecnica impiegata da Pasolini per aggirare la successione temporale lineare, sia nella produzione scritta sia nel cinema, è l'allegoria.

Un'interessante analisi dell'uso dell'allegoria in Pasolini come tecnica per evadere dalla concezione lineare del tempo è stato condotto da Silvestra Mariniello nel saggio *Temporality and the Culture of Intervention*[823]. In particolare, Mariniello prende in considerazione alcune immagini allegoriche presenti in Pasolini, come quella della scomparsa delle lucciole, per dimostrare come l'allegoria non stia ad indicare un sentimento di nostalgia del poeta ma sia bensì una figura retorica che «apre una dimensione temporale del discorso che è in contrasto con una rappresentazione lineare del tempo»[824]. Nell'immagine delle lucciole, infatti, coesistono due diverse e opposte dimensioni, quella di un mondo preindustriale, indicato dall'esistenza delle lucciole e quella, invece, di un mondo industriale, emblema della loro scomparsa. Secondo Mariniello, sono dunque presenti nell'allegoria delle lucciole due discorsi sulla temporalità che interagiscono tra loro: quello «idealistico, che rappresenta il tempo come una serie di momenti "esistenti", dove ciò che segue presuppone e supera ciò che precede; e quello allegorico, nel quale la differenza tra i vari momenti è l'elemento costitutivo di un tempo discontinuo»[825]. L'utilità dell'allegoria risiederebbe proprio nel far coesistere delle temporalità tra loro diverse senza ridurle a una sintesi e sarebbe perciò usata da Pasolini, in accordo con la sua concezione di materialismo non dialettico per cui la cultura precedente contamina la cultura successiva senza però né ridursi ad una mera assimilazione né rimanendo del tutto estranea come afferma Pasolini stesso nell'articolo *Sviluppo e progresso* raccolto in *Scritti Corsari*.

---

[822] Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, traduzione italiana di A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino 2017, pp. 69-78.

[823] Altro studio interessante dedicato al tema delle lucciole in Pasolini è il libro di Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole* nel quale lo scrittore francese analizza la scomparsa delle lucciole in Pasolini come la teorizzazione di una "tesi storica", cioè come emblema della sopravvivenza di un fascismo di diverso tipo nella società degli anni Sessanta. Cfr. G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2010, p. 14.

[824] S. Mariniello, *Temporality and the Culture of Intervention,* Boundary 2, vol. 22, n. 3, Autunno 1995, p. 113. Questa e le successive citazioni sono una mia traduzione dall'inglese.

[825] Ibidem pp. 113-14: «Two discourses on temporality are interacting here: the idealistic one representing time as a series of "existent" moments, where what follows presupposes and exceeds what precedes; and the allegorical one, where difference among various moments is the constitutive element of a discontinuous time».

Analizzando tale articolo, Mariniello osserva infatti come esso faccia riferimento apparentemente ad una «serie di opposizioni tra l'ideologia di destra e quella di sinistra, tra borghesia industriale e classi rurali e operaie, nonché a una concezione lineare e teleologica del tempo, implicita nei due termini sviluppo e progresso. Ma, in realtà, evoca la disgiunzione tra tali realtà, la loro reciproca contaminazione e la scissione all'interno di un tempo che offre solo l'illusione di continuità»[826]. Ed è proprio la società dei consumi, nella quale si trova a vivere Pasolini, che crea una situazione completamente nuova, permettendo il contatto delle diverse temporalità all'interno di una dimensione sincronica nella quale gli opposti coesistono.

Anche Filippo Trentin nel saggio *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini* pone in relazione la presenza dell'allegoria nell'opera di Pasolini con il contesto storico del consumismo; Trentin, inoltre, mette a confronto l'uso dell'allegoria fatto da Walter Benjamin con quello fatto da Pasolini, osservando come possa essere tracciata a riguardo una corrispondenza tra i due autori. In particolare, Trentin osserva come Benjamin tenti di dare una definizione di allegoria nella seconda parte dell'opera *Dramma barocco tedesco* in opposizione al concetto di simbolo che era stato predominante lungo tutto il Romanticismo e fino al Ventesimo secolo. La differenza tra allegoria e simbolo sarebbe ravvisabile, secondo Benjamin, proprio in relazione al contesto storico di riferimento, in quanto «l'allegoria fa la sua comparsa solo dove ci sono delle profondità che separano la visione dell'essere dal significato», per cui l'allegoria diviene «il linguaggio di un mondo lacerato e rotto»[827]. L'allegoria, infatti, rappresentando per Benjamin il punto di insorgenza dell'arte moderna, è la figura retorica che meglio esprime la frattura tra linguaggio e realtà tipica dell'età moderna. Per spiegare meglio tale concetto, nei *Passages di Parigi* Benjamin studia alcune allegorie presenti nelle poesie di Charles Baudelaire, osservando come l'uso dell'allegoria sia per Baudelaire una sorta di «atto di resistenza al processo di alienazione che è elemento immanente alla vita moderna, in quanto ciò che il poeta percepisce va al di là della realtà empirica, e cattura piuttosto una dimensione temporale alternativa»[828]. Come osserva infatti Trentin, secondo l'analisi di Benjamin l'allegoria in Baudelaire sarebbe da ricollegarsi al contesto storico dell'Ottocento, caratterizzato dai grandi mutamenti urbani che coinvolsero

---

[826] S. Mariniello, *Temporality and the Culture of Intervention,* cit., p. 115: «The article apparently refers to a series of oppositions between right-wing and left wing ideology, the industrial bourgeoisie and the rural and working classes, as well as to a linear and teleological conception of time, implied by the two terms, development and progress. But, in fact, it evokes the disjuncture between such realities, their mutual contamination, and the split within a time that only offers the illusion of continuity».

[827] Cfr. C. Buci-Glucksmann, *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*, London, 1994, p. 170: «Allegory makes its appearance only where there are "depths which separate visual being from meaning", [it is] the language of a torn and broken world»

[828] F. Trentin, *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini* cit., pp. 33-43.

Parigi durante gli anni di Haussman e che provocarono nel poeta «un cortocircuito spazio-temporale in cui memorie di tempi passati si sovrappongono alle immagini del presente in conseguenza del processo di separazione tra percezione umana e realtà» reso in poesia tramite l'uso dell'allegoria, unico dispositivo retorico in grado di « rendere visibile la disgiunzione tra passato e presente; un passato solo apparentemente distrutto, ma sopravvivente nell'inconscio del poeta, come nel sostrato mitico della città moderna»[829].

Similmente, l'uso dell'allegoria come «dispositivo linguistico e rappresentativo in grado di squarciare il procedere diacronico della storia»[830] sarebbe ravvisabile, secondo Trentin, anche in Pasolini tanto nella poesia quanto nella prosa e nel cinema. Inoltre, «un'interessante implicazione che emerge dall'esperienza allegorica è la necessità di configurare un modello temporale non-lineare e anti-progressista»[831] e tale necessità trova ampiamente spazio nell'opera di Pasolini a partire dalla critica che egli muove alla storiografia idealista propugnata in Italia da Benedetto Croce[832].

Proprio il bisogno di trovare i mezzi per esprimere questo nuovo modello temporale non lineare è ciò che guida Pasolini all'utilizzo dell'analogia e di altri meccanismi per sovvertire la normale scansione temporale. Oltre infatti a Benjamin, un altro autore potrebbe aver guidato la riflessione di Pasolini verso dispositivi narrativi che permettono la coesistenza degli opposti, ovvero, Erich Auerbach.

Da Auerbach Pasolini riprende invero il concetto di "figura" e di "rappresentazione figurale", che connette al concetto di allegoria, e che individua come metodologia che permette un'interpretazione in senso "verticale" degli eventi, attraverso l'istituzione di un nuovo rapporto di senso tra il tempo passato e il presente.

Pasolini, inoltre, collega la rappresentazione figurale di discendenza auerbachiana all'allegoria; nel saggio di Pasolini *La volontà di Dante a essere poeta*, uscito nel numero 190 di «Paragone» del dicembre 1965 in occasione del centenario dantesco, riprendendo alcune analisi critiche alla *Commedia* fatte da Contini nel saggio *Un'interpretazione di Dante*, Pasolini

---

[829] Ibidem p. 37.
[830] Ibidem p. 38.
[831] Ibidem p. 39.
[832] Cfr. F. Trentin, *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini*, cit., p. 42, che, a proposito del già citato *Appunto 129 c* di *Petrolio* osserva: «è interessante riconoscere che il bersaglio che Pasolini vuole colpire in questo passaggio è lo storicismo di stampo idealista a cui l'hegelismo dà forma e contenuto, e che in Italia diviene dominante nel Novecento attraverso la lezione di Benedetto Croce. Per Pasolini, la lezione dialettica di Hegel rappresenta il culmine di una concezione temporale lineare che ha origine con l'avvento del Cristianesimo e che trova nella struttura temporale trinitaria tesi-antitesi-sintesi il suo paradigma concettuale In opposizione alla razionalità positivista derivante da questo paradigma, il vecchio F. propone di guardare al tempo storico come a un reticolo di temporalità aggrovigliate in cui le cose coesistono invece di normalizzarsi in una sintesi. Nell'ottica pasoliniana, a questa concezione trinitaria della storia, cristiana, hegeliana e idealista, dovrebbe essere contrapposta una concezione pre-moderna, binaria e dravidica, in cui le cose rimangono rigidamente coesistenti, senza mai raggiungere un punto di fusione teleologico».

si sofferma sull'idea che vi sia nella *Commedia* un «doppio registro»[833]. Il doppio registro della *Commedia*, formato da un ritmo veloce, «quasi inespressivamente sbrigativo, quasi brutalmente fatale» e da un «ritmo lentissimo, atemporale, che si iscrive in un tempo che non è né quello della lettura né quello dei fatti, ma quello metastorico della poesia»[834] crea secondo Pasolini una serie di opposizioni binarie che rendono in definitiva la *Commedia* un poema dalla «doppia natura», pieno di coppie dicotomiche come «"punto di vista teologico" e "punto di osservazione sociologico"; "registro rapido" e "registro lento"; "realtà figurativa" e "realtà allegorica"; "Dante narratore" e "Dante personaggio"; "lingua della prosa" e "lingua della poesia"»[835].

Ma è in particolare l'opposizione tra «realtà figurativa» e «realtà allegorica» che interessa a Pasolini perché è proprio a partire da questa contrapposizione che si intuisce, secondo Pasolini, come a dominare tutta la *Commedia* dantesca, sia il «segno magico-universalistico dell'allegoria»[836].

Citare l'allegoria come figura retorica operante in tutta la struttura della *Commedia* equivale a citare i concetti espressi da Auerbach in *Mimesis*, del 1946, e nei saggi danteschi come *Figura*, del 1938[837]. Pasolini, infatti, affermando che il poema dantesco è un'allegoria intende dire che

---

[833] Cfr. G. Contini, *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino, 1970, p. 372. I saggi di Contini dedicati all'analisi della *Commedia* di Dante ripresi da Pasolini sono essenzialmente due: il già citato *Un'interpretazione di Dante* uscito su «Paragone» nell'ottobre 1965 e il precedente *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, del 1957.

[834] P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1380. A proposito dell'influenza della determinazione dei «due registri» Pasolini osserva in *Empirismo eretico* a p. 1649: «La definizione dei "due registri" così come appare in questo mio scritto, angosciato magari, ma non tetro, credo – definizione che io attribuivo a Contini, riassumendola con molta spigliatezza – mi era giunta per via epistolare. Contini stesso me l'accennava in due righe in una sua lettera che aveva altro contenuto primario. Solo ora, leggendo l'intero saggio, sull'ultimo numero di «Paragone», vedo che Contini aveva in quella sua lettera gettato dentro di me un seme che ha prodotto una pianta difforme».

[835] Ibidem p. 1382.

[836] Ibidem.

[837] Che Pasolini avesse sicuramente letto *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, pubblicato per la prima volta in Svizzera nel 1946 ma tradotto in lingua italiana da Einaudi solo nel 1956, appare evidente dalle molteplici citazioni dei concetti che Auerbach esprime in *Mimesis* e che Pasolini riprende in suoi svariati saggi, come ad esempio la concezione figurale, ma anche concetti proprio della critica stilistica auerbachiana, come quello di "amalgama stilistico". Cfr. l'intervista con Duflot, in P. P. Pasolini*, Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1510, dove, riguardo all'uso della musica nei suoi film, Pasolini osserva come l'elemento musicale estetizzante e sublime faccia spesso da controcanto all'immagine violenta e brutta, producendo «una sorta di contaminazione fra la bruttezza, la violenza della situazione, e il sublime musicale. È l'amalgama (il magma) del sublime e del comico di cui parla Auerbach»; e all'osservazione di Duflot sul fatto che «questa composizione contrappuntistica del sublime e del triviale» sia una costante della sua tecnica sonora, Pasolini risponde: «È quello che Auerbach chiama "scrittura magmatica", ossia scrittura generata dalla mescolanza degli stili. Dal canto mio, ricerco spesso questa mescolanza di stili, che contribuisce a spezzare la convenzione della "sottolineatura" musicale, nella maggior parte dei film realisti commerciali». In altri passi Pasolini riprende anche la concezione di «realismo creaturale» introdotta in *Mimesis* da Auerbach per spiegare la concezione della vita umana del cristiano nel Medioevo. In particolare, Pasolini parla a più riprese del "realismo creaturale" in *Profili delle regioni nell'antologia Scrittori della realtà*, una serie di commenti fatti da Pasolini a testi selezionati da Enzo Siciliano di autori italiani dall'VIII al XIX secolo nell'antologia garzantiana *Scrittori della realtà dall'VIII al XIX secolo*, pubblicata nel 1961 con introduzione di Alberto Moravia e commenti alle illustrazioni di Attilio Bertolucci, ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., pp. 2325-43. Nell'analizzare il realismo dei vari scrittori delle diverse regioni Pasolini da più volte riferimento ad un tipo di realismo definito «creaturale», citando direttamente Auerbach; in particolare si vedano le pp. 2325, 2329, 2330, 2339, 2343.

in esso vi è la coesistenza di due narrazioni, una «narrazione figurativa» e una «narrazione simbolica»[838], ovvero vi è la presenza del simbolo e della "figura".

I fatti e gli avvenimenti narrati nella *Commedia* non sono dunque da leggersi solo come simboli, come rimandi ad un «mondo metafisico con tutte le sue implicazioni teologiche e culturali»[839] ma sono anche dei riferimenti alle concrete esperienze di vita di Dante che, del suo poema, sempre riprendendo un concetto già espresso da Contini[840], è, secondo Pasolini, sia l'autore che il protagonista. L'irruzione del tempo storico, del riferimento all'effettiva dimensione temporale di Dante uomo del Trecento, è dunque ciò che permette di passare dal simbolo all'allegoria, cioè ad una coesistenza di temporalità che permettono di dotare i personaggi della *Commedia* di un nuovo orizzonte di senso basato su un collegamento tra il passato, il presente e il futuro. È proprio infatti la presenza di «quella stessa esperienza immediata e umana, che fornisce all'allegoria la natura della realtà figurativa: vissuta esistenzialmente dal Dante personaggio»[841], ciò viene affermato dallo stesso Auerbach nell'ottavo capitolo di *Mimesis*, osservando come la base del realismo dantesco sia la concezione figurativa dell'uomo cristiano del Medioevo per la quale vi è un rapporto tra il mondo immutabile dell'aldilà e «il mondo vivente del fare e del patire» con i suoi «concreti fenomeni» e i suoi «concreti accadimenti»[842]. La storicità, dunque, e la temporalità alla sua base, sono un fatto imprescindibile per la rappresentazione figurale, come osserva lo stesso Auerbach: «Arriviamo a quel fenomeno stupefacente, paradossale, che si chiama il realismo dantesco. Imitazione della realtà è imitazione dell'esperienza sensibile della vita terrena; ai cui essenziali contrassegni ben appartengono la sua storicità, il suo mutare ed evolversi […] Abbiamo lasciato il mondo terreno, siamo nel luogo dell'eternità, e tuttavia c'imbattiamo in concreti fenomeni e in concreti accadimenti: tutto questo è diverso da quanto appare e accade

---

838 P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1381.
839 Ibidem.
840 Cfr. il saggio di Contini *Dante come personaggio-poeta della «Commedia»* in G. Contini, *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968*), Einaudi, Torino, 1992, p. 336 dove il critico mette in luce la natura duplice e ambigua dell'"io" della *Commedia* che è un io proprio sia dell'«individuo generale, soggetto del vivere e dell'agire», sia dell'«individuo storico, titolare d'un'esperienza determinata *hinc et nunc*, in un certo tempo; Io trascendentale (con la maiuscola) […] e "io" (con la minuscola) esistenziale».
841 Ibidem, p. 1383. Dante parla dell'essere nella storia di Dante sia come poeta che come personaggio anche nel questionario su *Dante e i poeti contemporanei* promosso dalla Rai, ora in P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* in ID., *Saggi sulla politica e sulla* società, cit., p. 1646. In tale questionario, Pasolini, alla domanda sul senso storico dell'opera di Dante, che visse nel tempo di «una grande civiltà giunta al suo culmine e già volta al declino» (con allusione ai tempi correnti), risponde: «Dante non si librava fuori dalla storia, in queste magniloquenti prefigurazioni di storia futura: egli stava dentro la piccola storia della sua Firenze e della sua Italia appenninica, ed è lì dentro che noi lo amiamo. Nel momento in cui lo si estrae da lì, diventa un poeta ufficiale, anzi, direi con orrore, o un simbolo nazionalistico o un simbolo universalistico: due simboli falsi e brutti, tutti e due».
842 E. Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di A. Roncaglia, Einaudi, Torino, 2000, tomo I, pp. 207-08.

sulla terra, e tuttavia evidentemente le due cose sono collegate da un rapporto necessario e saldamente determinato»[843].

L'interpretazione figurale e la connessione tra passato e presente

Ma l'aspetto davvero interessante legato alla concezione figurale, e che viene ripreso da Pasolini, è il nuovo senso che tale approccio critico dà al tempo, non visto come cronologia di eventi, ma come eternità all'interno della quale coesistono tutte le temporalità, passate e presenti. D'altronde, Auerbach parla, a proposito della connessione che si viene a creare tra due figure o avvenimenti grazie all'interpretazione figurale, di «un'estensione temporale», che prescinde all'*hic et nunc* dell'asse temporale orizzontale. Osserva infatti Auerbach come la concezione figurale sia una connessione tra due eventi o personaggi

> Nella quale connessione uno dei due significa non solamente se stesso, ma anche l'altro, e il secondo invece include il primo o lo integra. Questo genere d'interpretazione porta, com'è facile comprendere, un elemento del tutto nuovo ed estraneo nel modo antico di completare la storia. […] Viene stabilita una connessione fra due avvenimenti che non sono legati né cronologicamente né causalmente, una connessione che la ragione non può stabilire in senso orizzontale, ammettendo per questa parola un'estensione temporale. Si tratta unicamente di stabilirla collegando verticalmente i due fatti con la provvidenza divina, che soltanto in tal modo può creare un piano della storia e soltanto può dar la chiave della sua comprensione. Viene sciolto il legame temporale-orizzontale e causale dei fatti, l'*hic et nunc* non è più elemento d'un corso terreno, è invece nello stesso tempo cosa sempre stata e che si compie nell'avvenire; ed è propriamente davanti all'occhio divino cosa eterna d'ogni tempo, già compiuta in avvenimenti terreni frammentari.[844]

Alla lezione auerbachiana Pasolini risulta molto ricettivo, tanto che riprende svariate volte, nei suoi scritti, il concetto di "integrazione figurale". Tra i vari passi, alcuni risultano degni di nota in quanto mostrano come per Pasolini l'interpretazione figurale sia una delle metodologie critiche per indagare la temporalità in un modo diverso dalla semplice successione di tempi.

Il primo passo preso in esame è lo scritto *La Resistenza negra* che Pasolini compose nel 1961 per il libro *Letteratura negra. La poesia* nel quale Pasolini analizza la poesia africana di una decina d'anni precedente al 1960. Tale testo si inserisce nella più ampia riflessione che Pasolini fa sull'Africa da lui definita come «unica mia alternativa»[845] in riferimento alla disillusione nei

[843] E. Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale* tomo I, cit., pp. 207-08.
[844] E. Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale* tomo I, cit., pp. 83-84.
[845] Cfr. la poesia *Frammento alla morte* in P. P. Pasolini, La religione del mio tempo in ID., *Tutte le poesie* tomo I, cit., p. 1050.

confronti dell'epoca capitalista imperante in Europa. Come osserva infatti Silvestra Mariniello nel già citato *Temporality and the culture of intervention*, l'Africa rappresenta per Pasolini «un'allegoria che mina la comprensione dialettica della storia»,[846] un'allegoria della coesistenza di tesi e antitesi senza sintesi. A tal riguardo, Mariniello analizza sia la sceneggiatura de *Il padre selvaggio*, sia il componimento di *Poesia in forma di rosa* intitolato *La Guinea*, nel quale compare il tema della "negritudine" come allegoria di un tempo ciclico che riassume in sé tutte le temporalità e che collega l'Africa postcoloniale all'Europa del consumismo, dal momento che Pasolini traspone la "negritudine" in un universo "bianco", mostrando come vi sia una similitudine di fondo tra il momento che si trova a vivere l'Africa e l'Europa. *La Guinea* comincia infatti con il richiamo a un sentimento di vaga nostalgia che il poeta prova mentre cammina per una «poverissima via di Casarola» e mentre osserva gli aspetti «più comuni, più inutili, più inermi»[847] della vita degli abitanti del paese emiliano gli sovviene dell'Africa e dei modi di vivere degli africani, che paragona a quelli degli italiani. Ecco allora che la Guinea diviene una «polvere pugliese» o una «poltiglia padana»[848] e nella notte, che rende i sensi «distorti»[849], ritornano le immagini dei canti e delle danze africane visti dal poeta nei suoi precedenti viaggi nel continente africano[850]. Finché, ad un certo punto, si crea una connessione diretta tra la "negritudine" africana, emblema della lotta di un'Africa che si sta liberando dal colonialismo e le condizioni dell'Italia rurale: «Così mi risveglio, il mattino, in Italia, / con questa idea dei millenni stanchi / bollata nel cervello: i bianchi prati // […] Non si sfugge, lo so. La Negritudine / è in questi prati bianchi, tra covoni / dei mezzadri, nella solitudine // delle piazzette, nel patrimonio / dei grandi stili – della nostra storia»[851].

Il testo della poesia pubblicato nella rivista «Palatina» è datato gennaio-giugno 1962, quasi contemporaneo, quindi, allo scritto sopra citato, *La Resistenza negra,* che risulta essere del 1961. Anche in esso Pasolini crea un collegamento tra la lotta per la libertà portata avanti, anche attraverso la poesia, dagli africani e la Resistenza italiana che invece, a confronto con la forte unità che si ha negli africani tra lotta e poesia, risulta ormai priva di senso. Pasolini osserva infatti come il fulcro produttivo e vitale della poesia africana sia la speranza di una lotta per la rivoluzione e il cambiamento; tale «sapore della Resistenza» è infatti «estremamente

[846] S. Mariniello, *Temporality and the culture of intervention*, cit., p. 123.
[847] P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa* in ID., *Tutte le poesie* tomo I, cit., p. 1085.
[848] Ibidem, p. 1086.
[849] Ibidem p. 1087.
[850] Le reminiscenze visive citate nella poesia da Pasolini vengono da un viaggio che Pasolini fece insieme a Moravia in Kenya nel febbraio del 1961, pur non essendo però ancora stato in Guinea. Pasolini, infatti, non aveva, nel 1962, termine *ante quem* di composizione della poesia, compiuto alcun viaggio in Guinea. Ma, come viene riportato nelle note alla poesia dell'edizione dei Meridiani Mondadori «dal testo risulta abbastanza chiaro, d'altronde, che "la Guinea" (o "le Guinee") è una metonimia per indicare l'Africa, o generalmente il Sud del mondo». Cfr. P. P. Pasolini, *Tutte le poesie* tomo I, cit., p. 1709.
[851] Ibidem, pp. 1091-92.

significante», perché, al contrario della Resistenza italiana, che ormai sopravvive solo come «resistenza storica» (e quindi con la minuscola), conclusasi culturalmente e storicamente, «la Resistenza negra non è finita, e pare non debba finire» perché «in Africa, è chiaro, non è avvenuta la scissione di resistenza e Resistenza. Si lotta dappertutto». Proprio questa immanenza di fatto reale e storico e rappresentazione poetica è per Pasolini una connessione figurale: «L'integrazione figurale di ognuno di questi poeti negri, è questa lotta; ma questa lotta fattuale, incombente, pratica», lotta che, generalizzando, non dovrebbe animare solo la poesia africana, ma la poesia di ogni poeta, perché, nell'ideologia di Pasolini «l'integrazione figurale richiesta da ogni poeta è una lotta come lotta, una lotta indiscussa, ontologica, insostituibile, inderogabile, accadente»[852].

L'integrazione figurale intesa come persistenza dei valori del passato nel presente è ciò che permette quindi alla poesia africana di amalgamarsi perfettamente con la lotta armata, divenendone la "figura". Ciò, invece è diventato impossibile in Italia, dove si è persa la tradizione del passato.

In uno scritto successivo degli anni Settanta, infatti, Pasolini torna a parlare dell'"integrazione figurale" osservando come essa non sia più possibile nella letteratura italiana perché l'Italia si trova in un momento di vuoto culturale nel quale si è perso un orizzonte di senso comune che permetteva, grazie alla sopravvivenza del passato, la comprensione di una serie di riferimenti legati alla tradizione. L'articolo in questione, uscito su «Nuovi Argomenti» nel gennaio-marzo del 1971, si intitola proprio *Che cos'è un vuoto letterario?* ed esordisce così:

> Ci sono dei momenti in cui la cultura è piena: cioè offre per ogni testo e ogni frammento di testo delle "integrazioni figurali", grazie alle quali l'interpretazione del testo è anche una fruizione: un consumo, quasi nel senso fisiologico della parola. Attraverso un testo noi ci nutriamo di noi stessi. Durante il periodo ermetico l'iniziazione che portava al possesso della chiave interpretativa rendeva commestibili versi quali "s'inanella d'erbe un rivolo" (Ungaretti) integrandolo figuralmente (esitazione tra il senso e il suono, dilatazione semantica, polisemia, ecc.) nella cultura letteraria che prevedeva quel verso: caduta la chiave è caduto anche il verso: con la conseguente perdita della sua capacità di nutrire confermando. La stessa cosa vale per i testi neorealistici, per i testi della letteratura impegnata e infine per quelli dell'avanguardia. […] Oggi (primavera 1971) viviamo un momento di vuoto culturale (ma uso culturale in un senso specifico e privilegiato, che riguarda la letteratura, il cinema, la pittura, ecc. ecc.): vuoto creato dalla caduta della letteratura-negazione della neoavanguardia e dalla letteratura-azione del Movimento Studentesco […] Per capire i prodotti poetici che nascono direttamente dall'esistenza, in periodi di vuoto letterario, non

[852] Questa e le precedenti citazioni sono tratte da P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo II, cit., p. 2344.

> si hanno più "chiavi" specifiche: l'integrazione figurale non è più uno strumento della cultura letteraria.[853]

Nonostante però per Pasolini non sia più possibile usare, in Italia, l'interpretazione figurale, egli continua comunque ad usare nelle sue opere tale strumento; in particolare, è di interesse osservare come per Pasolini la concezione di "figura" possa essere usata soprattutto nel cinema come metodo per aggirare il limite insito nel *medium* cinematografico, ovvero quello di poter rappresentare solo il presente.

Pasolini esprime tale concetto in una lettera aperta intitolata *Il sentimento della storia* comparsa sulla rivista «Cinema Nuovo» nel 1970 come risposta a Carlo Lizzani, che sul numero precedente della rivista aveva pubblicato una nota sul film *Medea* polemizzando circa la natura storica del film di Pasolini. In particolare, Lizzani nel suo articolo *Medea. Come risolvere il problema del naturalismo nel cinema?* osserva come sia impossibile rappresentare nel cinema il passato. Pasolini appoggia tale considerazione ma aggiunge però che, pur non essendo possibile rappresentare nel cinema la verità e l'autenticità del passato, lo spirito del passato può tuttavia essere rappresentato per analogia attraverso un tempo moderno. Ciò sarebbe possibile perché, secondo Pasolini, vi è nel cinema la «possibilità oggettiva […] di rappresentare un momento storico (l'attuale) attraverso cose, fatti, personaggi attuali»[854], oggettività, in questo caso, innegabile, in quanto, secondo Pasolini, «il cinema rappresenta la realtà attraverso la realtà»[855]; ed è dunque attraverso questa possibilità che anche il passato può essere rappresentato, perché «il passato diviene una metafora del presente: in un rapporto complesso, perché il presente è l'integrazione figurale del passato»[856].

Pasolini utilizza dunque l'integrazione figurale nei suoi film come modo per rappresentare il passato e, in particolare, ciò si traduce nell'uso dell'analogia come metodologia che, trasponendo un tempo passato in uno moderno, rende il passato una metafora del presente. È infatti «questo persistere del passato nel presente» l'unica cosa che si può, secondo Pasolini, «rappresentare oggettivamente»[857].

Il cinema, attraverso l'uso dell'analogia diviene quindi per Pasolini il mezzo tramite cui essere davvero storici, la risposta politica, come nota Mariniello, al mondo degli anni Sessanta e alla trasformazione epocale che mette in discussione il modo di concepire la storia.

A partire dagli anni Sessanta, infatti, per Pasolini il cinema «diventa il mezzo attraverso cui le categorie dello spazio e del tempo vengono riscritte» perché, come osserva Mariniello, «il

[853] Ibidem pp. 2556-57.
[854] Ibidem p. 2818.
[855] Ibidem.
[856] Ibidem p. 2819.
[857] Ibidem.

cinema rivela sempre più a Pasolini la natura del tempo e la necessità di ripensare la storia»[858] e, di conseguenza, l'analogia diviene il mezzo attraverso cui tale nuova temporalità può essere rappresentata perché «l'analogia permette al presente e al passato di coesistere e implica la consapevolezza della differenza e della distanza che li separa»[859].

La "scoperta" del cinema in Pasolini, infatti, si lega profondamente al momento storico di disillusione nei confronti delle categorie di tempo e spazio tipiche dell'età consumistica tanto che proprio la «tecnica audiovisiva gioca un ruolo importante nella produzione di questo momento critico»[860] nella riscrittura di tali categorie.

Non a caso, come nota Mariniello, il cinema nasce alla fine del Diciannovesimo secolo, contemporaneamente al lavoro antropologico sul campo, legame già sottolineato da Marc-Henri Piault per il quale vi è una connessione tra cinema e antropologia perché entrambi utilizzano un processo di osservazione scientifica e di raccolta dei dati per comprendere e appropriarsi della realtà e della storia passata e presente dell'uomo: «Film ed etnografia, figli gemelli dello spirito di raccolta, identificazione e appropriazione che caratterizza lo sviluppo europeo, hanno entrambi contribuito al tentativo di assimilare tutta la storia alla storia occidentale»[861].

Pasolini stesso unisce spesso la ricerca antropologica e etnologica al cinema con l'intento di rappresentare modi di esperire l'umano diversi dal modello occidentale basato sul procedere dialettico[862]. Ciò, ad esempio, è ravvisabile in *Medea* che non vuole essere un semplice film di raffigurazione del mito greco; il cinema di Pasolini è infatti un tentativo di riscrittura della storia, e il suo ritorno al mito, come scrive Mariniello:

> Il cinema di Pasolini è un altro esempio di questa riscrittura della storia. Infatti, il suo "ritorno al mito", spesso interpretato come l'atteggiamento nostalgico di un autore incapace di accettare la realtà contemporanea, è la via che conduce alla produzione di una temporalità in cui "preistoria" e storia non sono organizzate né lungo linee orizzontali né verticali. Mito e storia coesistono nell'opera di Pasolini, contaminandosi a vicenda e drammatizzando, allo stesso tempo, il divario che li separa. La mediazione tra le culture messa in scena da Pasolini avviene attraverso la tecnica audiovisiva e una critica delle idee

[858] S. Mariniello, *Temporality and the culture of intervention*, cit., p. 131.
[859] Ibidem p. 132.
[860] Ibidem p. 138.
[861] M. H. Piault, *Du colonialisme A l'Échange*, in «CinémAction» 64, 1992, pp. 58-65.
[862] Cfr. ad esempio il saggio di *Empirismo eretico La sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura"* nel quale Pasolini paragona l'analisi di una sceneggiatura al metodo di osservazione dell'etnologia: «Nel cinema si hanno indubbiamente dei sistemi o strutture, con tutte le caratteristiche tipiche di ogni sistema e di ogni struttura: un esame stilistico paziente, come quello di un etnologo tra le tribù australiane, ricostruirebbe i dati permanenti e solidali di quei sistemi, sia in quanto "scuole". […] La stessa cosa è possibile fare attraverso una lunga e attenta analisi degli "usi e costumi" delle sceneggiature: anche qui, come intuitivamente o per esperienza non trasformata in ricerca scientifica ognuno di noi sa, una serie di caratteristiche in stretto rapporto fra di loro, e dotate di una continuità costante, costituirebbe una "struttura" tipica delle sceneggiature». Cfr. P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo I, cit., p. 1501.

> di sviluppo e progresso, entrambe basate su una concezione del tempo lineare e universale.[863]

Ma, oltre a *Medea*, un altro film di Pasolini che si interroga sul senso della storia è il *San Paolo*: «Questa urgenza di riscrivere la storia, rifiutando le categorie che l'hanno resa possibile, permea profondamente *Medea*, […] ma è anche il motivo centrale della sceneggiatura di un altro film mai realizzato, *San Paolo*»[864].

La sceneggiatura come genere ibrido *in fieri*

Alla riscrittura della storia in *San Paolo* Mariniello dedica un altro saggio, intitolato *San Paolo: il film non fatto* nel quale il film dedicato all'apostolo delle genti viene indagato proprio a partire dalla sua natura di film non compiuto, ovvero, di sceneggiatura. Secondo Mariniello, infatti, il *San Paolo* di Pasolini non potrebbe essere altro che una sceneggiatura, senza mai tradursi in film, per una necessità interna all'opera in quanto lo scandalo delle parole di Paolo, antiche millenni ma pronunciate anacronisticamente in un tempo moderno, può essere compreso fino in fondo solo attraverso la sceneggiatura in quanto strumento che permette di far coesistere sia la natura del film che quella della letteratura[865].

D'altronde, è lo stesso Pasolini che in un saggio del 1965, raccolto in *Empirismo eretico* analizza la struttura della sceneggiatura come «dato concreto del rapporto tra cinema e letteratura»[866]. Nel saggio in questione, intitolato *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»* Pasolini afferma infatti l'indipendenza della sceneggiatura, che può «essere considerata una "tecnica" autonoma, un'opera integra e compiuta in se stessa […] che può rappresentare benissimo una vera e propria scelta dell'autore: la scelta di una tecnica narrativa»[867].

Tuttavia, secondo Pasolini, perché la sceneggiatura diventi una tecnica autonoma è necessario che l'autore la consideri in quanto sistema ibrido, a metà tra il cinema e la letteratura e che vi sia dunque in essa un'«allusione continua a un'opera cinematografica da farsi»[868], poiché il

---

[863] S. Mariniello, *Temporality and the culture of intervention*, cit., p. 134.
[864] Ibidem p. 137.
[865] S. Mariniello*, Saint Paul: The Unmade Movie*, Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 9, n. 2-3, 1999, pag. 67-84. Cfr. p. 77: «My hypothesis is that the fictious screenplay, the unamde movie, by an almost internal necessity cannot be turned into a film. In other words, the shock that Paul's words provoke, uttered in the present, takes place precisely in the interstice between the two structures (the lieterary text and the film), and it is more effective because of the site of its happening. Only the fictious screenplay seems to allow the extraordinary potential of *St. Paul*'s poetic idea to fulfill itself».
[866] P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo I, cit., p. 1489.
[867] Ibidem.
[868] Ibidem p. 1490.

primo elemento strutturale della sceneggiatura deve essere «il riferimento integrativo a un'opera cinematografica da farsi»[869]. L'attribuzione alla sceneggiatura di una natura «dinamica» è ciò che rende la sceneggiatura una «struttura diacronica» e con questo termine Pasolini apre un confronto anche critico con Lévi-Strauss, uno dei padri dello strutturalismo.

Nell'ottica di Pasolini, infatti, essendo la sceneggiatura un «processo» che implica la permanenza sia del linguaggio della letteratura che del linguaggio del cinema essa sarebbe in definitiva «un puro e semplice dinamismo, una tensione che si muove, senza partire e senza arrivare, da una struttura stilistica, quella della narrativa, a un'altra struttura stilistica, quella del cinema, e, più profondamente, da un sistema linguistico a un altro»[870]. Ciò metterebbe in crisi il concetto classico di struttura per come essa è intesa nello strutturalismo classico e in Lévi-Strauss, che non ammette la compresenza di due diversi stadi distinti nella stessa struttura[871].

Un altro aspetto interessante della sceneggiatura per Pasolini è la necessaria collaborazione tra il lettore e l'autore che essa implica per essere a pieno compresa; il lettore, infatti, deve approcciarsi alla sceneggiatura prestando al testo quella «compiutezza visiva che esso non ha, ma a cui allude»[872] utilizzando l'immaginazione molto più che non per altre forme letterarie, quali ad esempio il romanzo. La compiutezza della sceneggiatura, dunque, avviene solo grazie all'intervento del lettore che «integra il significato incompleto della scrittura della sceneggiatura»[873] e conclude in modo libero e vario la «forma in movimento» della sceneggiatura nella «fantasia collaboratrice e simpatetica del lettore»[874].

---

[869] Ibidem.

[870] Ibidem p. 1498.

[871] Cfr. P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo I, cit., p. 1501: «L'interesse che offre questo caso è la concreta e documentabile "volontà" dell'autore: il che mi sembra contraddire all'affermazione di Lévi-Strauss: "Non si può insieme e contemporaneamente definire con rigore uno stadio A e uno stadio B (cosa possibile solo dall'esterno e in termini strutturali) e rivivere empiricamente il passaggio dall'uno all'altro (che sarebbe il solo modo intelligibile per capirlo)". Infatti, davanti alla "struttura dinamica" di una sceneggiatura, alla sua volontà di essere una forma che si muove verso un'altra forma, noi possiamo benissimo, dall'esterno e in termini strutturali definire con rigore lo stadio A (mettiamo la struttura letteraria della sceneggiatura) e lo stadio B (la struttura cinematografica). Ma nel tempo stesso possiamo rivivere empiricamente il passaggio dall'uno all'altro, perché la "struttura della sceneggiatura" consiste proprio in questo: "passaggio dallo stadio letterario allo stadio cinematografico"».

[872] Ibidem p. 1492.

[873] Ibidem p. 1493.

[874] Ibidem p. 1497: «Non solo dunque il segno della sceneggiatura esprime oltre che la forma "una volontà della forma a essere un'altra", cioè coglie "la forma in movimento": un movimento che si conclude liberamente e variamente nella fantasia dello scrittore e nella fantasia collaboratrice e simpatetica del lettore, liberamente e variamente coincidenti: tutto questo avviene normalmente nell'ambito della scrittura, e presuppone solo nominalmente un'altra lingua (in cui la forma si compia). È insomma una questione che mette in rapporto metalinguaggio con metalinguaggio, e le forme reciproche. Ciò che è più importante notare è che la parola della sceneggiatura è, così, contemporaneamente, il segno di due strutture diverse, in quanto il significato che esso denota è doppio: e appartiene a due lingue dotate di strutture diverse». Inoltre, questo rapporto tra lettore e scrittore viene poi ampliato da Pasolini inserendolo all'interno della più vasta tematica del ruolo dello spettatore nel cinema. Nel 1970, a seguito di un convegno di cineasti tenutosi ad Assisi, Pasolini redige un testo riguardo alla libertà dell'autore e la liberazione dello spettatore. Osservando come in realtà lo spettatore non necessiti di alcuna liberazione, in quanto già di per sé libero, Pasolini afferma che il rapporto che si crea tra spettatore e autore deve

Anche in questo, caso, dunque, la sceneggiatura come forma artistica presuppone che ci sia un'integrazione di senso che trascende la temporalità, unendo l'immaginazione del lettore a quella dell'autore.

Ciò è ravvisato anche nello studio di Francesca Parmeggiani, intitolato *Pasolini e la parola sacra: il progetto del "San Paolo"* nel quale la sceneggiatura appare come una forma privilegiata da Pasolini costituente il *San Paolo* perché proprio in tale opera, nella quale convivono in contrasto due fonti diverse, le *Lettere* paoline e gli *Atti degli apostoli*, vi è un necessario dinamismo della forma che presuppone il coinvolgimento del fruitore del testo: «Nel dinamismo formale del *San Paolo* in quanto sceneggiatura, Pasolini riproduce il senso dinamico della parola sacra, parola che fa del suo poter-essere la propria caratteristica strutturale. Come parola in movimento, che ri-significa costantemente se stessa, anch'essa esige da parte di chi la recepisce un atto interpretativo che comprenda sia il Verbo rivelato e assoluto dell'originale, sia la temporalità della nostra lingua, della nostra esperienza umana»[875].

Vi sono dunque nel *San Paolo* di Pasolini, riprendendo l'analisi di Mariniello, due elementi fondamentali utili per trascendere la linearità del tempo: l'uso dell'analogia, che fa coesistere presente e passato, e che è sia identità che differenza allo stesso tempo, dal momento che grazie all'analogia nel *San Paolo* il passato e il presente entrano in una strana relazione che pone entrambi sotto una nuova luce, e l'uso della sceneggiatura, come tecnica dinamica e *in fieri* che oltrepassa la normale scansione temporale. Sia la sceneggiatura che l'analogia, infatti, sono per Mariniello due processi dinamici, che implicano la contemporaneità dei diversi momenti:

> Siamo in presenza di una duplice esperienza, potremmo quasi parlare di un effetto specchio o, meglio, di un effetto rimbalzo. Da un lato, la sceneggiatura: un processo, un momento dinamico, qualcosa a metà tra le due realtà riconoscibili della letteratura e del cinema. Dall'altro, l'analogia: ancora una volta un processo, un momento dinamico, qualcosa a metà tra due realtà riconoscibili: il passato sacro e il presente. L'una cosa non può trasformarsi nell'altra, il passato non diventa il simbolo del presente; piuttosto, è la dinamica tra di essi che conta. Proprio come il testo-sceneggiatura acquista senso solo nel gioco dei

avvenire sotto «il segno religioso (non confessionale) della carità». Cfr. P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* tomo I, cit., p. 1604.

[875] Cfr. F. Parmeggiani, *Pasolini e la parola sacra: il progetto del "San Paolo"* in «Italica», vol. 73, n. 2, 1996, pp. 195-214. In particolare, Parmeggiani osserva come il ruolo del lettore sia necessario proprio per districarsi tra le fonti anche oppositorie di cui Pasolini si serve: «Si tratta perciò di esaminare come Pasolini organizzi il proprio testo per rappresentare il complesso momento della ricezione della parola paolina, valutando soprattutto quale rapporto l'autore instauri con i testi-modello, cioè gli *Atti degli Apostoli* e le *Lettere* di San Paolo, che egli incorpora nella propria creazione per costruire originali sequenze narrative e dialoghi. Pasolini racconta la vicenda di Paolo seguendo la narrazione degli Atti, dal martirio di Santo Stefano alla folgorazione sulla via di Damasco, dall'evangelizzazione dei Gentili alla prigionia a Roma. Degli Atti tralascia ciò che non abbia rilevanza per la ricostruzione della predicazione di Paolo. […] In generale lo scrittore riporta fedelmente le frasi dei personaggi biblici che interagiscono con Paolo e i brani dei suoi discorsi tratti dalle Lettere. Ciò che dei modelli sembra interessare maggiormente Pasolini è la dinamica del dialogo, visto come luogo privilegiato dell'intervento sulla realtà; l'attenzione si concentra sulla parola che è azione».

> rimandi tra i segni scritti e quelli (audio) visivi evocati nella mente del lettore, l'analogia può avere senso solo nel gioco di rimandi tra il passato sacro e la storia contemporanea.[876]

Nel *San Paolo* di Pasolini, dunque, il tema della storia come forma circolare e non lineare, come unione di passato e presente senza sintesi, non è solo, come scrive lo stesso Pasolini, «il fatto più nuovo e forse poetico del film»[877] ma è anche l'elemento strutturale su cui si basa tutto il testo in quanto sceneggiatura, cioè opera *in fieri*, non ancora ultimata ma integrata del tutto solo con l'intervento del lettore. Anche per questo il *San Paolo* appare come una commistione di elementi di diversa natura, non solo di parole tratte direttamente dalla Bibbia, ma anche di spezzoni documentaristici che Pasolini voleva inserire soprattutto nelle scene iniziali per mostrare la realtà della guerra direttamente attraverso i documenti storici della Parigi sotto il regime nazista[878], fino ad arrivare all'inserimento di spezzoni di interviste nelle quali Pasolini si interroga, in un momento metacinematografico, sul senso di fare un film su san Paolo e dove immagina di riprendere stralci di alcuni dei suoi articoli più polemici nei confronti della Chiesa già usciti nel «Corriere della Sera»[879].

---

[876] S. Mariniello*, Saint Paul: The Unmade Movie*, cit., pp. 76-77.

[877] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2025.

[878] La prima scena del *San Paolo*, nelle intenzioni di Pasolini, sarebbe dovuta cominciare con la descrizione di Parigi negli anni tra il 1938 e il 1944, cioè sotto l'occupazione nazista. Per rappresentare questa scena Pasolini pensava di servirsi di materiale di repertorio. Cfr. P. P. Pasolini, *Per il cinema* tomo II, cit., p. 1883: «Le prime immagini non dovrebbero essere eccessivamente drammatiche: bisognerà compiere una accurata ricerca tra gli archivi, per reperire documenti cinematografici che descrivano il più possibile la "vita quotidiana" della Parigi di quei giorni: le strade semideserte, la fame, la paura, le libere uscite dei soldati tedeschi, piccole "tranches de vie" segnate dall'angoscia, dalla morte.)». Similmente, all'inizio della scena cinque, dedicata alla lapidazione di Stefano, Pasolini pensava di usare immagine storiche, cfr. pp. 1885-86: «Sarà una di quelle terribili strade di Parigi – già viste nelle prime immagini documentarie mute – dove si svolge la vita quotidiana sovrastata dalla morte. Stefano ("pieno di grazia e di verità") è impegnato in un'azione partigiana (da stabilirsi, dietro documentazione: rifornimento di viveri, o di armi, ecc.).». E, ancora, per descrivere le azioni di Saulo da persecutore degli ebrei, Pasolini immagina di servirsi delle immagini storiche sugli orrori dei nazisti, cfr. p. 1889: «Nuovo materiale documentario di repertorio. Ma stavolta esso andrà cercato tra il più terribile, e quasi insopportabile alla vista: arresti, retate, fucilazioni, impiccagioni, deportazioni in massa, esecuzioni in massa, sparatorie per le strade e le piazze, cadaveri abbandonati per i marciapiedi, sotto i monumenti, penzolanti ai lampioni, impiccati, uncinati. Partenze di ebrei per i lager; vagoni merci pieni di cadaveri. Girate nello stile stesso di questi documentari, seguiranno alcune scene, in cui viene mostrato l'intervento di Paolo in imprese come quelle sopra descritte; egli vi apparirà di scorcio, quasi in modo casuale (come fosse un personaggio anonimo e dimenticato del "materiale di repertorio"). […] (Queste scene in "stile documentario" vanno naturalmente girate per le strade e le piazze vere di Parigi. Saranno necessarie almeno una cinquantina di comparse.)».

[879] Cfr. Le annotazioni di Pasolini inserite prima della scena 94: «Intervista in cui si parla del senso di fare il film su san Paolo. Tutti i delitti e le colpe della Chiesa come storia del potere non sono nulla confronto alle colpe di oggi in cui la Chiesa accetta passivamente un potere irreligioso che la sta liquidando e riducendo a folclore (cfr. articoli «Corriere della Sera»: da riportare per intero)». In P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2003.

Opere incompiute su san Paolo: un confronto tra Zurlini, De Seta e Pasolini

L'analisi del *San Paolo* di Pasolini come film non realizzato, e quindi come opera che trova la sua ragion d'essere nella struttura stessa della sceneggiatura, permette il confronto con altre due sceneggiature dedicate a san Paolo proprio negli anni Sessanta e Settanta che sono tra l'altro variamente collegate tra loro. Le opere in questione sono *Verso Damasco* di Valerio Zurlini e *Vita di Paolo di Tarso* di Vittorio De Seta. L'idea di tale confronto nasce da un'intervista rilasciata da Pasolini a «Paese Sera» il dieci marzo 1974, il cui testo è consultabile presso gli archivi del fondo Pasolini della biblioteca Renzo Renzi di Bologna, in particolare nei materiali relativi alla raccolta delle numerose interviste rilasciate da Pasolini, non tutte pubblicate nell'edizione dei Meridiani Mondadori.

In tale intervista, incentrata soprattutto su le *Mille e una notte*, viene chiesta a Pasolini l'anticipazione su qualche opera futura da realizzarsi; dapprima reticente, Pasolini si risolve poi a parlare del primo progetto che ha intenzione di fare, dicendo che «si tratta del famoso *San Paolo*, che nel frattempo ho molto trasformato»[880]. Pasolini si riferisce al *San Paolo* con l'aggettivo "famoso" perché ne aveva già parlato con Berenice, l'intervistatrice, tempo prima, cosa che infatti viene ricordata da Berenice che mette in relazione l'opera da farsi su san Paolo di Pasolini con quella uguale di altri due registi, che similmente avevano proprio in quegli anni in progetto di fare un film su san Paolo: «Lei mi parlò di *San Paolo* (a scriverne credo di essere stata addirittura la prima) molto, ma molto tempo fa. Ora vedo che Zurlini e De Seta si preparano a fare anche loro un film su San Paolo. Per la precisione: uno Zurlini e uno De Seta». A tale già ben nota notizia Pasolini risponde infatti con amarezza: «Già. L'ho appreso con gran dispiacere. E non per timore di trovarmi a fare un film uguale a quest'altri due: il mio sarà talmente diverso che ne possono fare anche altri cinquanta. Mi è dispiaciuto perché questo non è stato leale verso di me, visto che da cinque anni parlo di fare un film su San Paolo. Potevano telefonarmi, chiedermi: il film su San Paolo lo fai ancora? Dopotutto sono amici»[881]. L'intervista si conclude infine con la decisa affermazione di voler girare il *San Paolo* subito dopo le *Mille e una notte* e con la previsione che esso sarà senz'altro pronto per il 1974, previsione presto disattesa: in un'altra intervista di qualche mese successiva, infatti, Pasolini afferma di aver rinunciato al *San Paolo* perché sarebbe un «maramaldeggiare contro la Chiesa che in questo momento rivela una debolezza che mi fa pena. […] Senza contare che il progetto

[880] Intervista rilasciata a Berenice in «Paese Sera» il 10 marzo 1974, presente nei faldoni dedicati alle interviste rilasciate da Pasolini del Fondo della Biblioteca Renzo Renzi di Bologna e consultabile in appendice.
[881] Ibidem.

di un film su San Paolo, necessariamente anticattolico, risultava assai costoso e: "per fare delle economie dovrei crederci completamente… Se la recessione sarà ancora tanto forte da portare a un rafforzamento della Chiesa, potrei tornare al *San Paolo*. Ma allora vorrebbe dire che le cose si sono messe male…"»[882]. Tale progetto viene dunque del tutto accantonato nel 1975, quando Pasolini si ritrova completamente assorbito dal nuovo progetto di *Salò*, come afferma in un'intervista con Bachmann di inizio luglio: «*Hai rinunciato a fare il film su* San Paolo*?* Per ora, sì. Faccio un film ambientato nel 1944, basato su de Sade»[883].

Ma riprendendo il riferimento ai due progetti su san Paolo di Zurlini e De Seta, ciò che risulta degno di nota è il fatto che Pasolini li definisce "amici", dimostrando di conoscerne bene l'operato, tanto da provare disappunto per quella che gli sembra un'appropriazione indebita di un soggetto su cui Pasolini stava lavorando – e su cui rilascia le prime interviste pubbliche – già a partire dal 1966.

Per quanto riguarda Zurlini la conoscenza è di lunga data ed è Zurlini stesso che nel suo libro in parte autobiografico *Pagine di un diario veneziano* ricorda il primo incontro con Pasolini, occorso durante un periodo di villeggiatura a Riccione nell'immediato dopoguerra, mentre si trovava a Bologna per girare un documentario sul lavoro. Durante tale fugace incontro, Zurlini già tratteggia l'amore e la considerazione che lo legherà poi al poeta di Casarsa:

> Conobbi però proprio in quei giorni Fabio Cavazza che doveva diventare uno degli animatori del Mulino, una rivista che in seguito ebbe molti meriti nell'evoluzione culturale del paese […]. Una sera lo incontrai con un giovane silenzioso, dal volto timido e schivo, un po' ossuto, che sorrideva molto di rado e ascoltava con attenzione. Era arrivato da Casarsa, si stava laureando in lettere proprio in quei giorni. Si chiamava Pier Paolo Pasolini e Cavazza mi donò un suo libricino che conservo ancora: era una breve raccolta di poesie scritte in dialetto friulano, intitolata *I pianti*, dedicata alle memorie dell'infanzia e al dolore sofferto per la recente scomparsa di una nonna che gli era stata molto cara. Dovevo rivederlo solo dopo tanti anni, conoscerlo, capirlo, amarlo profondamente, aver paura per lui, lavorare insieme e infine, pur avendone presagito da molto tempo angosciosa esattezza l'orrore della sua fine, soffrire crudelmente e piangere a lungo la sua morte.[884]

Zurlini e Pasolini lavorano infatti insieme qualche anno più tardi: nel 1961, Pasolini partecipa alla sceneggiatura di Zurlini *La ragazza con la valigia* come aiuto collaboratore, come è riportato nella *Nota all'edizione* dei Meridiani Mondadori da Siti e Zabagli che però, per la

[882] Cfr. l'intervista rilasciata a Aurora Santuari in «Paese Sera» il 9 febbraio 1975 e consultabile in appendice.
[883] Intervista rilasciata a G. Bachmann in «Playmen» il 7 luglio 1975 e consultabile in appendice.
[884] V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano. Gli anni delle immagini perdute*, prefazione di F. Tuena, introduzione di V. Pratolini, Mattioli 1885, 2022, p. 61.

minore importanza, non hanno inserito tale sceneggiatura tra le collaborazioni di Pasolini presenti nell'edizione *Per il cinema*[885] del Meridiano Mondadori.

Zurlini e Pasolini si ritrovano anche, verso la fine degli anni Sessanta, a collaborare per quello che avrebbe dovuto essere un progetto comune e corale dedicato ad una rilettura laica e contemporanea dei testi evangelici, *Vangelo 70*, dal quale però Zurlini si distaccò per l'eccessiva lunghezza del suo episodio che uscì come film autonomo col titolo *Seduto alla sua destra*. Proprio tale film, incentrato sulla figura di un capo di un movimento di liberazione non violento di un paese africano (ispirato al leader Patrice Lumumba e alla sua lotta non violenta per la liberazione del Congo) permette di stabilire una connessione tra Pasolini e Zurlini per quanto riguarda i temi del colonialismo, del terzomondismo e della lotta non violenta. Come nota infatti Anton Giulio Mancino in *«Due torti non fanno una ragione»: disappunti per un Vangelo africano* è possibile paragonare l'«ideale Africa zurliniana» di *Seduto alla sua destra*, il cui set era ambientato nella periferia romana, alla «borgata evangelizzata da Pasolini nella *Ricotta*» così come alla «Palestina de-localizzata e universalizzata in Lucania nel *Vangelo secondo Matteo*»[886]. Mancino porta avanti inoltre il paragone osservando come *Seduto alla sua destra*, il cui coprotagonista Oreste, un avventuriero italiano che si trova imprigionato insieme al leader africano, appare «molto pasoliniano», essendo infatti interpretato da Franco Citti, preannuncia per certi versi

> Quegli *Appunti per un'Orestiade africana* (1970) fungono da pretesto per Pasolini per interrogarsi sul rapporto tra passato arcaico e presente in via di sviluppo di un'Africa mitica eppure dilaniata dal dopo-Indipendenza. Del resto i singolari *Appunti* che Pasolini inizia a realizzare a ridosso dell'uscita di *Seduto alla sua destra*, sono un'opera a sé, compiuta nella sua provvisorietà, più che una prova generale o un *work in progress* di un film che probabilmente lo stesso autore non riteneva di poter o voler fare. Zurlini invece il suo Vangelo lo fa davvero, originariamente previsto dentro una struttura che ospitava anche il segmento pasoliniano della *Sequenza del fiore di carta*. E con esso l'immagine dell'Africa e del Dio che sovraintende il Destino del mondo. Lo fa cioè anticipando Pasolini, sullo stesso terreno pasoliniano. Con un personaggio proveniente dallo stesso ceppo tragico di Eschilo su cui Pasolini aveva lavorato come traduttore e si accingeva a tradurre geograficamente in Africa.[887]

Ma oltre all'interesse per l'Africa post-coloniale, un altro tema che accomuna i due registi è la concezione di una prospettiva rivoluzionaria basata sulla rivoluzione radicale della nonviolenza, tema portante per Zurlini, che la pone alla base, come osserva Anton Giulio

[885] Cfr. P. P. Pasolini, *Per il cinema* tomo II, cit., p. CXVII
[886] A. G. Mancino, *«Due torti non fanno una ragione»: disappunti per un Vangelo africano* in *Destino e finitezza su Valerio Zurlini*, a cura di E. Di Mauro, G. Mancini, Affinità elettive edizioni, Milano, 2011, p. 77.
[887] Ibidem p. 78.

Mancino, della sua poetica e soprattutto della sua opera cinematografica *Seduto alla sua destra*[888]: « La sua religione, che è essenzialmente religione della nonviolenza, il suo sentimento cristiano, fondato sulla visione di un Cristo nonviolento, è emblematico anche di quel superamento del peccato e della morte nella compresenza, che è proprio del Cristianesimo. E culmina in un testo chiave del pensiero di Aldo Capitini, pubblicata due anni prima dell'uscita di *Seduto alla sua destra*. Cioè *La compresenza dei morti e dei viventi*»[889].

La citazione delle opere di Aldo Capitini, conosciute e lette da Zurlini, è di fondamentale importanza in quanto proprio Capitini fu l'esponente in Italia della rivoluzione non-violenta, avendo egli infatti ideato e organizzato per primo, nel 1961, la prima Marcia per la pace Perugia-Assisi[890]. Il concetto di rivoluzione non violenta e l'operato di Capitini colpirono molto anche Pasolini, che ne scrisse un articolo nel gennaio del 1962 su «Vie Nuove»:

> La nonviolenza: mi sembra una nozione stupenda. Essa è estremamente aristocratica (Gandhi, Russel, Dostoevskij): d'origine preevangelica (orientale), come gran parte delle nozioni evangeliche, si è cristianizzata soprattutto col romanticismo nell'Ottocento, e ora si è scristianizzata, facendosi fieramente laica. Ma, si è visto nelle "Marce della Pace" di questa estate, tale sua fondamentale aristocraticità è facilmente eccepibile dalle masse coscienti: non c'è contraddizione tra la sua elezione e la sua popolarità. Per questo, quelle "Marce della Pace" sono state il fenomeno politico italiano più interessante dell'anno. […] La nonviolenza è l'acme ideale di una concezione razionale della realtà. Se ogni forma del pensiero ha bisogno nell'atto pratico, di una manifestazione concreta e basata quindi sul sentimento e la persuasione, la nonviolenza è l'atteggiamento sentimentale e persuasivo di chi è totalmente fuori da ogni conformismo, di chi si è totalmente "liberato" attraverso gli strumenti della ragione e della cultura.[891]

In maniera alquanto bizzarra, infine, entrambi gli autori avevano pensato di rivolgersi a Giancarlo Giannini come interprete di San Paolo nei rispettivi progetti, e tale coincidenza è ricordata dallo stesso Giannini: «Un altro incontro importantissimo è stato quello con Pier Paolo

---

[888] Sull'analisi del film di Zurlini *Seduto alla sua destra* come manifesto della non-violenza si vedano le osservazioni fatte da Mancino in *«Due torti non fanno una ragione»: disappunti per un Vangelo africano* in *Destino e finitezza su Valerio Zurlini*, cit., p. 71: «Insomma, Zurlini, pesce fuor d'acqua come pochi nella storia del cinema italiana, si distingue per un film che in quel determinato momento storico ostenta un impianto nonviolento assai poco allineato. Non allineato al pensiero dominante che molto di frequente – già nella scelta lessicale di interporre un trattino tra "«non» e «violenza»" – lascia intendere come la nonviolenza non sia che l'opposto negativo di un principio-parola all'occorrenza positivo. A seconda cioè dell'uso che se ne fa. *Seduto alla sua destra* di contro non fa sconti alla violenza, non la giustifica, non la accetta a priori».

[889] Ibidem p. 67.

[890] Per un riscontro complessivo dei concetti chiave di Capitini si rimanda a R. Altieri, *La rivoluzione nonviolenta. Per una biografia intellettuale di Aldo Capitini*, BFS, Pisa, 1998, o direttamente, a A. Capitini, *Rivoluzione aperta*, Parenti, Firenze, 1956.

[891] P. P. Pasolini *La non violenza, Esistenzialismo e socialismo. Pittura contemporanea*, in «Vie Nuove», 4 gennaio 1962, ripubblicato in A. Capitini, *La nonviolenza, oggi. Documenti e testimonianze sulla marcia Perugia-Assisi*, Einaudi, Torino, 1962, p. 61.

Pasolini. Doveva fare con me *San Paolo*. Erano in due a voler fare con me *San Paolo*: uno era Valerio Zurlini, che aveva scritto, in maniera tradizionale, una sceneggiatura sulla vita di Paolo di Tarso, poi divenuto santo; l'altro era appunto Pasolini, che aveva ambientato tutto durante la Resistenza. Ce l'ho ancora quella sua sceneggiatura, credo di essere il solo a possederla»[892].

Anche per quanto riguarda De Seta i punti di contatto con Pasolini sono molteplici, a partire dall'interesse per l'etnologia (De Seta affermerà di aver conosciuto De Martino e di ammirarlo profondamente, pur preferendo un approccio più cinematografico all'etnologia)[893], per il sottoproletariato (sono celebri i documentari girati dal regista palermitano sulla Sicilia dei pescatori e sulla Sardegna dei pastori) e per la critica alla distruzione perpetrata dal consumismo a partire dagli anni Cinquanta, che segnarono per De Seta così come per Pasolini un momento di profonda crisi e di mutamento storico.

De Seta stesso, inoltre, istituisce una vicinanza di pensiero tra le sue opere e quelle di Pasolini; in particolare, negli stessi anni di *Banditi a Orgosolo*, film dedicato all'analisi della società pastorizia di una Sardegna rurale e per certi versi contraddittoria, esce anche *Accattone* di Pasolini. Entrambe le opere, infatti, sono state presentate alla ventiduesima edizione della Mostra Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia tenutasi nel 1961, alla quale però *Accattone* partecipò fuori concorso, ed entrambe si situano all'interno della corrente di un nuovo cinema avulso da una drammatizzazione esteriore e dedicato alla rappresentazione del reale in termini naturalistici. Tutto ciò in opposizione alle avanguardie, con le quali sia Pasolini che De Seta polemizzano: «Io mi sentivo più vicino al neorealismo. *Banditi a Orgosolo* è il film meno avanguardistico che si possa pensare. Quelli erano i miei riferimenti. […] Determinante è stato Zavattini, anche perché era così generoso. Non altri. Soltanto Pasolini. Ho sentito il neorealismo come un momento raro, di breve durata, di solidarietà, di presa di coscienza della realtà, di sintesi sociale, per cui la cultura entrava infine in contatto con il mondo popolare»[894].

Accanto però all'interesse per il mondo popolare anche il mondo della psiche, dell'analisi e della nevrosi accomuna i due autori. Ne è un esempio il film *Uomo a metà* di De Seta del quale Pasolini fece una entusiastica recensione; tale film nasce da un momento di crisi di De Seta e dalla volontà di raccontare «la nevrosi dal di dentro»[895], cercando di gettare un po' di luce sui meccanismi dell'inconscio. *Uomo a metà*, film in parte autobiografico, è infatti «la storia di un

---

[892] G. Giannini, *Sono ancora un bambino (ma nessuno può sgridarmi)*, Longanesi, Milano, 2014.
[893] In un'intervista rilasciata nel 2011 alla domanda dell'intervistatore su una sua eventuale partecipazione alle "spedizioni" di De Martino, De Seta risponde: «De Martino l'ho incontrato. Le sue ricerche sono di grandissimo interesse per tanti aspetti; ma ho sentito che forse di lì, per il loro "taglio" rigorosamente etnologico, non sarebbe venuto fuori del cinema e che era meglio fare i documentari per conto mio». Cfr. G. Fofi, G. Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, Lindau, Torino, 1999, p. 25.
[894] G. Fofi, G. Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, cit., p. 30.
[895] Ibidem p. 33.

intellettuale, scrittore, giornalista, che sta male e che, dopo l'elettrochoc, scappa e con tutte le sue forze recupera dei contenuti inconsci»[896] quali il rapporto con il padre assente, la nevrosi infantile, il senso di colpa. Il film, che fu contestato dalla maggior parte della critica, fu invece difeso da Pasolini, concorde con De Seta nell'affermare che il tema della psicanalisi rimaneva un «tabù dei benpensanti»[897] categoria alla quale appartenevano la maggior parte dei critici cinematografici. Nell'articolo dedicato al film, uscito su «Cinema Sessanta» nel 1966, Pasolini elogia infatti sia l'uso del montaggio nel film, che permette un racconto «al di fuori delle regole della durata e del tempo che sono tipiche del romanzo, del film oggettivo, del film di prosa»[898] attraverso il quale i ricordi del protagonista si mescolano con la realtà presente sia l'uso dei dialoghi volutamente non realistici e non naturalistici ma «sopra le righe, poetici»[899] utili a tratteggiare personaggi completamente assurdi. Entrambi questi due espedienti servono a De Seta, nell'analisi di Pasolini, per «rappresentare la realtà con la realtà», caratteristica primigenia e peculiare del cinema; il personaggio del film, infatti, è secondo Pasolini un personaggio reale, che viene rappresentato attraverso la realtà, ovvero «attraverso un personaggio analogo. Ed è stata questa l'intuizione profonda, da vero poeta, di De Seta: avere intuito un personaggio la cui realtà fisica e psicologica era misteriosamente e poeticamente analoga a quella del famoso personaggio nevrotico che il regista aveva nel cuore»[900]. Pasolini arriva infine ad estendere l'epiteto di "poeta" da De Seta come regista al film stesso di De Seta inserendolo nella recente corrente cinematografica da lui definita «cinema di poesia» che è quel cinema nel quale «il protagonista non è uno dei personaggi del film o non è il tema del film, ma è la macchina da presa stessa»[901].

Pasolini rinnova l'elogio al cinema di De Seta anche in un'inchiesta sul cinema fatta dalla rivista «Il Dramma» nel 1969 nella quale Pasolini, mostrando un generale senso di sfiducia nei confronti dell'assoggettamento e dell'asservimento del cinema al gusto borghese, si mostra però ottimista nei confronti di alcuni giovani cineasti, tra cui De Seta:

> Questo è per quanto riguarda la mia visione pessimistica del futuro: avremo di nuovo una serie di film ufficiali, integrati. Noti bene che alle sinistre poi occorrono gli uomini integrati. Cioè: la lunga polemica degli studenti contro la integrazione finisce nel nulla; poiché adesso un artista, per poter essere utile al Partito Comunista, deve essere integrato, cioè deve avere l'alloro che gli ha messo in testa la borghesia. […] Meno pessimista sono per quello che riguarda il lavoro dei giovani, che mi sembra abbiano intenzione di continuare a percorrere quella strada

[896] Ibidem.
[897] Ibidem p. 77.
[898] Cfr. l'intervento al dibattito su *Uomo a metà* in «Cinema Sessanta», n. 60, settembre/dicembre 1966 ora in G. Fofi, G. Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, cit., p. 80.
[899] Ibidem p. 33.
[900] Ibidem p. 79.
[901] Ibidem p. 80.

> che venne aperta, due o tre anni or sono, appunto dal movimento della loro generazione e con l'adesione dei migliori fra quelli della generazione anziana. Questo vuol dire: continuazione di una ricerca autentica, sperimentale, coraggiosa; coraggiosa nel senso che, malgrado si debba per forza, oggettivamente, venire a compromessi con la produzione o con il pubblico, se ne prescinde il più possibile – entro certi limiti, quelli consentiti dall'oggettivo modo di produrre i film in Italia. Per questo continuo a sperare nei prossimi film dei più giovani, Bertolucci, De Seta, per esempio.[902]

Genesi e materiali dei progetti su San Paolo

Scendendo nel dettaglio delle sceneggiature, la prima che prenderemo in esame è *Verso Damasco* di Zurlini che fu pubblicata per la prima volta nel 1983 dalla Libreria Antiquaria Prandi di Reggio Emilia per una ristretta cerchia di amici insieme a due altri progetti incompiuti del regista, *La zattera della Medusa* e *Il sole nero*. Zurlini, ormai già malato e consapevole dell'impossibilità di realizzare tali soggetti, si propose di spiegare la cronistoria di quei film arrivati alla vigilia della produzione e poi mai realizzati e che gli lasciarono un forte senso di sconforto e ingiustizia e decise quindi «di rendere pubbliche codeste sue frustrazioni, le prove della sua verità»[903]. Accanto infatti alla trascrizione delle sceneggiature, presenti solo nella prima edizione dell'opera, e non nella ristampa, trovano posto anche numerose considerazioni biografiche di Zurlini che tratteggiano l'epoca in cui tali opere furono concepite e i personaggi che vi presero parte.

Tra le tre opere, *Verso Damasco* è dunque la seconda sceneggiatura che Zurlini decide di trattare, osservando come, rispetto ad altri progetti, essa giaccia in «un cassetto meno intriso da muffe e ragnatele»[904] sintomo del fatto che fu più volte ripresa in mano dal regista. La delusione per la mancata realizzazione del film è infatti tale che Zurlini descrive tale opera come «la più amara sconfitta che ho dovuto subire nella mia vita professionale»[905] descrivendola addirittura come «il film al quale ancora oggi mi sento più legato»[906]. Il testo trae origine da un racconto di Suso Cecchi d'Amico e Ennio Flaiano intitolato *L'inchiesta* che venne offerto a Zurlini – dopo il rifiuto di Franco Zeffirelli – in seguito al grande esito finanziario del film *La prima notte di quiete*. Del racconto originale, che narrava la cronaca dell'indagine condotta da un giovane magistrato romano pigro e scapestrato per ritrovare il corpo di Cristo sei anni dopo la

[902] Intervista consultabile online nel sito www.pasolinilepaginecorsare.blogspot.com Pier Paolo Pasolini - Le pagine corsare: Intervista a Pasolini - Cinema 70, febbre a 40 - quasi inedita. [Ultima consultazione 14/06/2025]
[903] V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 14.
[904] Ibidem p. 137.
[905] Ibidem.
[906] Ibidem p. 156.

sua morte e dimostrare così l'assurdità della risurrezione su cui si basa la fede cristiana, rimane però ben poca cosa dal momento che Zurlini opera un radicale stravolgimento del la trama pur tenendosi legato all'idea madre attraverso un «brandello di cordone ombelicale»[907]. In particolare, la novità più grande introdotta da Zurlini è proprio l'inserimento nel racconto della figura di Saulo di Tarso come protagonista, che fa quindi cominciare la narrazione dal martirio di Santo Stefano che, invece, nella trama di Cecchi d'Amico e Flaiano fungeva da conclusione della storia.

Con l'intenzione di creare un'opera che fosse attendibile e plausibile dal punto di vista storiografico, fondendo «il vero con il verosimile, il poco che si sa con il tanto che si presume e si fantastica»[908], Zurlini afferma di essersi avvalso della collaborazione di due esperti, Giorgio Albertazzi e Luigi Vanzi che operarono un «severissimo controllo ideologico e culturale»[909] sul fervore e la libertà di fantasia di Zurlini lavorando insieme alla sceneggiatura per un mese, in una villa a Forte dei Marmi. Entrambi gli specialisti consultati da Zurlini, che ricercava la più assoluta attendibilità storica, conoscevano infatti molto bene la storiografia dei primi secoli dopo Cristo, Albertazzi in quanto già si era informato lungamente sulla materia per la stesura della sua opera teatrale *Pilato sempre*, sviscerando per anni «le fonti più disparate di una materia così insidiosa, schivando gli infiniti trabocchetti di un enigma storico e spirituale di tale portata» e destreggiandosi con facilità «fra Zeloti, Samaritani e via dicendo»[910]; Vanzi in quanto di matrice «illuminista (e marxista)»[911] e quindi riluttante a cedere agli aspetti più favolistici e miracolistici della narrazione evangelica e attento al "vero" storico. Il contributo di Vanzi fu infatti, nelle parole di Zurlini, quello di stemperare gli entusiasmi, frenare gli slanci eccessivi e cancellare dal copione ogni ombra di retorica.

Da questa collaborazione nacquero due stesure autonome, una di Albertazzi e una di Vanzi, presentanti tesi «talvolta opposte ma più spesso tangenzialmente complementari» attraverso la consultazione di entrambi gli specialisti di «opere ostiche, specializzate e non di rado sconosciute agli stessi docenti universitari»[912].

Tuttavia, la stesura finale fu ad opera di Zurlini che compì un lavoro di selezione e di fusione delle tre sceneggiature precedenti (contando anche quella originale di Cecchi d'Amico) riservandosi come operazione davvero creativa quella di «scegliere, imporre e difendere il significato e lo scopo del film»[913] e imprimendo alla sceneggiatura «la rara impronta di una

[907] Ibidem p. 155.
[908] Ibidem p. 165.
[909] Ibidem.
[910] Ibidem p. 167.
[911] Ibidem p. 168.
[912] Ibidem p. 169.
[913] Ibidem p. 174.

grande razza: uno slancio narrativo libero e completamente affrancato dai compromessi che quasi sempre umiliano il cinema; la profonda e severa commozione della storia e un fervore intellettuale che non è mai stato condizionato dall'opportunismo o dalla venalità»[914].

Il risultato è un'opera senz'altro originale, storicamente fondata ma allo stesso tempo fantasiosa e dotata di un intreccio degli eventi che non rispetta la convenzionale agiografia di san Paolo; per poter analizzare e comparare tra loro le diverse sceneggiature è dunque utile delineare brevemente la trama: la narrazione prende avvio dal martirio di Santo Stefano al quale prende parte attiva Saulo che viene poi successivamente condotto alla presenza di Ponzio Pilato, prefetto della Giudea, che gli affida un incarico molto importante: quello di trovare il corpo di Gesù, morto sei anni prima, sicuramente trafugato dai suoi discepoli. Tale operazione, necessaria per sedare i vari movimenti di perturbazione della quiete pubblica che presero avvio a partire dalla crocifissione di Gesù e dalla sua presunta resurrezione, viene demandata a Saulo non solo perché feroce persecutore dei cristiani ma anche in quanto unica alternativa concessagli rispetto al processo pubblico al quale altrimenti Saulo avrebbe dovuto andare incontro essendo stato un esecutore dell'assassinio di Stefano. Comincia dunque una serie di eventi nei quali Saulo si trova coinvolto nel tentativo di ricostruire ciò che accadde sei anni prima nel giorno della morte di Gesù, come ad esempio l'interrogatorio di Trifone e Uria Barcudà, soldati addetti rispettivamente alla crocefissione e alla guardia del sepolcro, l'arresto del nazareno Ezechia, che sarà poi ingiustamente accusato di essere stato l'artefice del trafugamento del corpo di Gesù e che verrà perciò ucciso, lo spionaggio di Saulo delle riunioni clandestine tenute dai primi cristiani nella casa di Maria e Marta, sorelle di Lazzaro, la rivolta armata dei gruppi di zeloti e sicari che finiscono poi per essere crocifissi dai romani… La sceneggiatura si conclude infine proprio con l'episodio della folgorazione di Saulo sulla via di Damasco anticipato da una serie di tensioni via via accumulatesi nell'animo del protagonista che nei vari incontri fatti giunge sempre più alla conoscenza della verità del messaggio evangelico e prende sempre più consapevolezza del proprio tormento interiore, giungendo infine alla conversione al Cristianesimo.

Per quanto riguarda i materiali della sceneggiatura essi sono stati consultati dal fondo Valerio Zurlini presente negli archivi della Cineteca di Bologna nel quale sono conservati, oltre alle varie versioni delle sceneggiature e dei lungometraggi realizzati dal regista bolognese, anche i progetti non realizzati, tra i quali, per l'appunto, *Verso Damasco*. In particolare, il materiale si trova suddiviso in tre faldoni: il primo faldone contiene un dattiloscritto di una settantina di pagine datato febbraio 1972 intitolato *L'inchiesta* e firmato Suso Cecchi d'Amico e Ennio

[914] Ibidem p. 175.

Flaiano e costituisce per l'appunto il soggetto originale che fu offerto a Zurlini e che il regista stravolse quasi completamente. Il secondo faldone presenta un dattiloscritto di più di trecento pagine contenente già la quarta stesura di Zurlini, ovvero la successiva a quelle di Albertazzi e Vanzi, che non sono invece presenti. Tale sceneggiatura, era già, nelle intenzioni dell'autore, definitiva, tanto che annota a macchina nell'ultima pagina del copione: «Questa prima stesura non è destinata a subire modifiche per quanto riguarda l'impianto della storia nonché lo svolgimento del racconto. Potranno però venirvi apportati ulteriori tagli e tutto il dialogo necessita di una rigorosa revisione»[915]. Il terzo faldone, infatti, presenta la medesima sceneggiatura del secondo faldone pressoché immutata con però alcune correzioni fatte a penna apportate direttamente da Zurlini che scrive anche a mano in calce alla prima pagina i luoghi di composizione e la data (Roma, Forte dei Marmi, Torino, Venezia, 1973/1974) e i nomi dei cosceneggiatori. In questa stesura, inoltre, Zurlini corregge anche il titolo, che appare essere non più *L'inchiesta* ma *Verso Damasco* in onore, come affermerà lo stesso Zurlini, al dramma di August Strindberg[916]. Non essendo dunque numerose le correzioni ed essendo già definitiva, nelle intenzioni dell'autore, la prima sceneggiatura, in questa sede si è considerato solamente il testo della seconda versione – quella contente le correzioni a penna di Zurlini – soprassedendo ad un'attenta analisi filologica sulle variazioni tra i due testi, comunque davvero minime.

Anche la sceneggiatura di De Seta, intitolata *Vita di Paolo di Tarso*, è stata scritta a inizio degli anni Settanta, quindi proprio negli stessi anni nei quali stava scrivendo Zurlini e nei quali Pasolini stava rielaborando la propria sceneggiatura. Tale concomitanza temporale è messa in luce anche in un'intervista rilasciata da De Seta nel 1999 ora raccolta nel volume di Goffredo Fofi e Gianni Volpi dedicato al regista palermitano. In particolare, l'intervistatore mette in luce come sia abbastanza sorprendente il fatto che nello stesso momento sia De Seta sia Pasolini abbiano cercato di fare, senza riuscirci, un film su san Paolo. Interrogato in seguito in merito al suo rapporto con Pasolini De Seta afferma: «Il testo di Pasolini, uscito da Einaudi, non l'ho mai letto. Sapevo un po' dell'impostazione che voleva dargli e dell'ambientazione a Parigi, a New York. Da parte mia, mi sono documentato molto, mi consultavo con monsignor Piero Rossano. Ho scritto una pre-sceneggiatura di 1100 pagine. Ci ho lavorato due anni e mezzo, dal '73 al '76, che, in fondo, se ti metti a studiare seriamente l'argomento, non sono niente»[917].

La caratteristica principale che domina nella sceneggiatura di De Seta è infatti senz'altro il forte impianto quasi etnologico su cui si basa su tutto il testo che analizza attentamente gli usi e i costumi molteplici dei primi anni del cristianesimo. L'approccio a un film che tratta un

[915] V. Zurlini, *Verso Damasco*, faldone 1 contenuto nel Fondo Zurlini della Cineteca di Bologna, p. 319.
[916] Cfr. V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 137.
[917] G. Fofi, G. Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, cit., p. 45.

materiale storico non può prescindere, per De Seta, da un attento esame delle fonti: «Per un anno ho soltanto letto, poi a malincuore, perché sempre più mi rendevo conto della mia ignoranza, ho cominciato a scrivere. Avevo un contratto e dovevo consegnare la sceneggiatura. Sarebbero venute fuori dieci puntate. Non per polemica, ma ho visto una parte del *Socrate* di Rossellini e mi è parso approssimativo. Non si può fare un "cinema di pensiero" così. C'è gente che studia tutta una vita su questi temi, esiste una bibliografia immensa»[918]. Il film su san Paolo di De Seta avrebbe infatti avuto ampio respiro: commissionatogli dalla San Paolo Film e dalla Rai avrebbe dovuto essere una sorta di documentario televisivo a più puntate, senz'altro sulla scia del recente successo che ebbe il documentario-inchiesta di De Seta sulla scuola italiana *Diario di un maestro* trasmesso in quattro puntate dalla Rai.

Secondo le intenzioni di De Seta, *Vita di Paolo di Tarso* appare strutturata in sette parti, così delineate dall'autore: nella prima parte, intitolata "Saul il persecutore" trovano spazio gli episodi dedicati alle persecuzioni di Saul nei confronti dei primi cristiani, tra cui ad esempio la lapidazione di Santo Stefano, fino alla conversione sulla via di Damasco. Nella seconda parte, "Gli anni della preparazione", si racconta il periodo di "incubazione" durante il quale Saulo medita sulla nuova dottrina a Damasco, fino al ritorno a Gerusalemme dove si incontra per la prima volta con Pietro e gli altri apostoli. La terza parte è dedicata alla descrizione del primo viaggio missionario di Paolo, condotto insieme a Barnaba da Antiochia a Cipro mentre la quarta narra delle dispute trattate nel Concilio di Gerusalemme, ovvero l'apertura della nuova dottrina anche ai gentili, cioè ai pagani non appartenenti al popolo eletto d'Israele. Nella quinta e nella sesta parte trova posto la narrazione dei fatti inerenti, rispettivamente, il secondo viaggio missionario a Filippi, Atene e Corinto e il terzo viaggio missionario a Efeso. Infine, l'ultima parte è incentrata sulla prigionia di Paolo a Gerusalemme, poi a Cesarea e quindi a Roma.

Anche i materiali di questa lunga e complessa sceneggiatura si trovano nel fondo Vittorio De Seta della Cineteca di Bologna dei quali è disponibile l'inventario nel sito della cineteca[919] e sono suddivisi in numerose cartelle, contenenti il sommario generale dell'opera, cinque fascicoli di dattilografie con correzioni a mano e aggiunte di De Seta contenti le sette parti della pre-sceneggiatura, due fascicoli sulla sceneggiatura definitiva solo però della seconda e della terza parte, e poi numerose altre cartelle contenti frammenti di sceneggiatura, materiali di studio e fotografie dei sopralluoghi fatti in nord Africa per girare il film.

In particolare, la grandissima mole dei materiali dedicati alle fonti della sceneggiatura appare degna di nota per comprendere l'attento lavoro di studio compiuto da De Seta per documentarsi

[918] Ibidem p. 48.
[919] L'indice dei materiali di *Vita di Paolo di Tarso* di De Seta è consultabile sul sito della Cineteca di Bologna https://cinetecadibologna.it Fondo Vittorio De Seta – Archivi • Cineteca di Bologna

al meglio per la scrittura di *Vita di Paolo di Tarso*. Sono presenti infatti, oltre che alle trascrizioni dei *Vangeli* e degli *Atti degli Apostoli*, fonti sul mondo greco-romano (soprattutto di autori classici: Orazio, Ovidio, Lucrezio, Virgilio, Persio, Ottavio ma anche moderni, come Rudolf Bultmann, di cui sono presenti stralci tratti da *Il cristianesimo primitivo* e come Lewis Mumford in particolare del libro *La condizione dell'uomo*), annotazioni sul mondo giudaico (sempre in appunti dattiloscritti suddivisi in fascicoli dedicati alle invocazione e le preghiere, le feste religiose, i sacrifici, i riti di purificazione, la storia della Palestina eccetera) tratte dalla *Bibbia* e dai testi rabbinici, documenti di teologia.

Per quanto riguarda il lavoro svolto in questa sede, sono stati presi in esame soprattutto i cinque dattiloscritti contenenti le sette parti della pre-sceneggiatura con le correzioni a penna di De Seta e su di essi ci si è basati per i confronti testuali.

Anche per quanto riguarda la sceneggiatura di Pasolini è doveroso spendere ora qualche parola riguardo le varie stesure che vennero fatte e i materiali esistenti. Non è stato fatto un lavoro di consultazione dei materiali d'archivio in quanto è già uscito un recente libro, già citato, che si propone di indagare la genesi e le persone coinvolte nel progetto su San Paolo di Pasolini.

Il libro in questione, scritto da Carlotta Ciarrapica e Andrea Bizzozero, con uno scritto in postfazione di Liliana Cavani, è intitolato *Il sogno di Pier Paolo Pasolini* ed è stato pubblicato nel 2023 da Edizioni San Paolo. In *Il sogno di Pier Paolo Pasolini* viene indagato in particolare il rapporto di Pasolini con la Sampaolo Film, casa cinematografica fondata da don Giacomo Alberione con lo scopo di produrre film per un «apostolato cinematografico»[920] e viene ripercorsa la travagliata storia che portò Pasolini a presentare tre stesure alla casa cinematografica, la prima nel 1966, composta da un soggetto di poche paginette e inviato a don Cordero, l'allora responsabile della sezione film[921], la seconda, più corposa, nel 1968 e l'ultima nel 1974 contenenti alcune modifiche, più che altro aggiunte, alla versione del 1968 – modifiche che vengono attentamente analizzate nel testo che presenta in appendice un confronto puntuale tra le due sceneggiature. Tale rapporto quasi decennale tra Pasolini e gli esponenti della Sampaolo film viene ripercorso nel testo soprattutto attraverso le parole di don Attilio Monge che ricorda come ancora, nel settembre del 1975, si sentì con Pasolini a pochi mesi dal suo omicidio riaprendo il discorso sul *San Paolo* come serie televisiva, rassicurandolo su come i tempi fossero cambiati in meglio e fosse divenuto forse possibile fare il film su san Paolo. Tale ipotesi non viene esclusa a priori da Pasolini, che così gli rispose: «Anche se la minestra riscaldata non mi è mai piaciuta, non escludo nulla: parliamone. Chiamerò fra qualche

[920] C. Ciarrapica, A. Bizzozero, *Il sogno di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 29.
[921] La corrispondenza tra Pasolini e don Cordero è raccolta in P. P. Pasolini, *Le lettere*, cit., p. 1345.

settimana…»[922]. Pasolini, in realtà, nel 1974 aveva già riscattato la parte di quota della sceneggiatura appartenente alla Sampaolo Film in quanto altre case di produzione sembrarono interessate alla realizzazione[923] senza però che il film fosse mai realizzato, anche a causa della prematura scomparsa di Pasolini, e dunque la versione del 1974 sarà quella editata da Einaudi nel 1977.

Per quanto riguarda i materiali della sceneggiatura, essi sono stati catalogati nell'edizione dei Meridiani Mondadori da Siti e De Laude: il dattiloscritto originale e la relativa copia carbone con varie correzioni autografe sono conservati presso la Biblioteca Nazionale di Roma mentre due dattiloscritti di copisteria sono conservati nell'Archivio Pasolini presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Nell'Archivio Pasolini, inoltre, è presente anche una sceneggiatura in fogli sciolti sulla quale è documentato il lavoro dell'aiuto regista Umberto Angelucci che fa tra l'altro comprendere quanto il film fosse prossimo alla realizzazione, essendo strutturata tale sceneggiatura già sulla base del luogo nel quale sarebbe state fatte le riprese[924]. Infine, un dattiloscritto della sceneggiatura è presente anche nell'Archivio Storico Generale della Famiglia Paolo nel Fondo San Paolo Film.

Confronto tematico

Ma al di là di una concomitanza temporale di stesura delle opere, quel che colpisce è la pluralità di aspetti che le tre sceneggiature hanno in comune, pur nelle differenze. Quel che si cercherà di fare, dunque, è di individuare e analizzare le consonanze e di tratteggiare quindi un momento particolare della ricezione della figura di San Paolo apostolo, ovvero quello derivato dalla crisi degli anni Cinquanta nel passaggio dal dopoguerra all'età del boom economico e del consumismo.

La prima caratteristica che i tre progetti hanno in comune è il fatto che rimasero incompiuti, fermi allo stadio di un testo scritto non autonomo, ma destinato ad una produzione filmica. Lo stadio avanzato di completezza a cui arrivarono le sceneggiature, prima di essere bloccate, è ciò che comporta sia lo sconforto degli autori sia una dettagliata possibilità di analisi, dal momento che le sceneggiature avevano già subito numerosi processi di rielaborazione ed erano pertanto un'opera già rivista e compiuta.

Per quanto riguarda Zurlini, la realizzazione del film su san Paolo fu bloccata davvero all'ultimo momento, dopo che il regista era già stato per due volte in Medio Oriente per fare

[922] Cfr. A. Monge, *Rimpianto per il "Paolo" di Pasolini*, in «Paulus», n. 1, 2008, pp. 66-67.
[923] Ibidem pp. 38-39.
[924] Cfr. Note e notizie sul testo in P. P. Pasolini, *Per il cinema* tomo II, cit., pp. 3151-54.

dei sopralluoghi per il film; tali sopralluoghi diedero ancor più corpo e chiarezza al soggetto della sceneggiatura che si concretizzava sempre più alla vista dei luoghi sacri del Cristianesimo:

> Il caldo era insopportabile, il sole rovente, ma nessuna asperità o stanchezza avrebbero potuto alterare quell'equilibrio finalmente ritrovato con armoniosa spontaneità, e così lentamente le immagini del film cominciarono a precisarsi e a prendere corpo, prima a stento, poi sempre più fluidamente, assumendo una lora fisionomia originale e autonoma, affrancata dalla fantasia che le aveva suggerite analoghe ma differenti durante la stesura del testo e ugualmente svincolate dai ricordi che pensavo di riconoscere partendo. Il racconto confermava la sua ragione di essere e scopriva sequenza dopo sequenza una verità figurativa molto bella e austera.[925]

Zurlini aveva dunque già trovato lo «stile figurativo» del film, tagliando e ricucendo insieme come in un unico ambiente le immagini prese dai vari posti visitati quando, tornato a Roma, venne avvisato dell'impossibilità per ragioni finanziarie di realizzare il film:

> Dopo circa un mese ritornammo a Roma pieni di fervore e anche di legittima paura perché *Verso Damasco* aveva trovato la sua veste, ma in immagini difficili e intransigenti. Il pomeriggio stesso del nostro ritorno ci fu comunicato che il film, per sopravvenute difficoltà finanziarie, era andato a monte. Lì per lì accolsi la notizia con noncuranza e disinvoltura, come quando un proiettile ti colpisce in un punto non vitale e si avverte solo un leggero e secco colpo di frusta, e forse fu la sola volta nella mia vita nella quale rischiai anche di sembrare spiritoso. Ma dopo ventiquattro ore, esattamente come un dolore si risveglia perché l'anestesia traumatica o chimica ha esaurito il suo effetto, il film cominciò a mancarmi come un braccio amputato. Le stanze di Claudia Procula Serena e di Pilato, già costruite a Cinecittà, rimasero a marcire al teatro numero tre per circa un mese. Poi furono demolite.[926]

Dal momento dunque in cui viene annunciata a Zurlini la cancellazione del film, questo comincia a pesargli come un rimpianto, tanto che si dolse del fatto che il film fu rivenduto ad un nuovo produttore senza averlo avvisato in tempo per proporsi quale nuovo acquirente del film: «Avrei certamente trovato il denaro necessario per riscattare l'idea originale, anche perché sarebbe stata una trattativa fra vecchi amici, ma il cinema è fatto così, sciatto, sbadato e senza memoria»[927].

La stessa rabbia e critica al sistema produttivo del cinema ritorna anche in De Seta che pure definisce la faccenda del suo san Paolo come molto sconfortante: «Dopo *Diario di un maestro* ho scritto la sceneggiatura su san Paolo. Ci ho messo quasi tre anni. Poi il film non andò in

[925] V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 182.
[926] Ibidem p. 184.
[927] Ibidem p. 156.

porto e tutta la faccenda fu molto frustrante. Mi sembrò di avere le strade sbarrate…»[928]. Nel caso di De Seta la mancata produzione fu dovuta ad un inghippo che si venne a creare tra i due produttori del film, la Rai e la San Paolo Film, che mandò nel dimenticatoio la sceneggiatura: «Alla fine, la San Paolo Film ha litigato con la Rai e ci è andato di mezzo questo progetto. Forse non me l'avrebbero fatto fare comunque. Quando ho consegnato quei cinque volumi alla Rai, alla San Paolo, nessuno mi ha detto niente, nessun commento! […] Neanche un complimentino! Poi, dopo anni ho saputo per caso che, non so, Ludovico Alessandrini, Giuseppe Cereda, della Rai, l'avevano letta, che gli era piaciuta, ma, sul momento, niente!»[929].

Pure De Seta, inoltre, aveva già compiuto numerosi sopralluoghi per il film in Grecia, Asia Minore e Africa (in particolare in Tunisia) che rimangono documentati attraverso varie cartoline e foto contenute nell'Archivio Fotografico del Fondo De Seta della Cineteca di Bologna.

Infine, anche nel caso di Pasolini, l'abbandono del film, che non fu mai davvero definitivo nelle intenzioni del regista, avvenne a più riprese ogni qual volta sembrava invece stesse per cominciare la produzione; Pasolini non fece sopralluoghi, essendo i luoghi già ben presenti nella mente del regista: aveva deciso infatti di ambientare il film su San Paolo a New York proprio durante il suo secondo viaggio nella città della Grande Mela[930]. Tuttavia, alcuni elementi scenici già ordinati, come nel caso dei teatri di posa già costruiti per Zurlini a Cinecittà, dovettero essere annullati, come accadde ad esempio per un ordine di barbe finte cancellato da Pasolini nell'aprile del 1970, di cui rimane traccia in una lettera inviata dal regista a Raffaello Sartori: «Caro Sartori, per ora, almeno, non faccio più il *San Paolo*. E dunque tutte quelle barbe non mi sono necessarie. Se ne riparlerà un'altra volta. Con molti saluti da Pier Paolo Pasolini»[931]. Il destino avverso del *San Paolo*, opera alla quale Pasolini si sentì legato sin dal primo momento, quando scrivendo le prime "paginette" abbozzate nel 1966 già ammetteva a Don Cordero di sentire «verso questo progetto quell'amore esclusivo e invasato che mi lega alle mie opere, quando il farle comincia a diventare intrattenibile»[932], non fu tale solo per Pasolini ma anche per la San Paolo Film che con rammarico non riuscì a finanziarne la realizzazione. Come ricorda don Attilio Monge, la San Paolo film, fondata da don Alberione, non era ancora riuscita a realizzare un film sull'apostolo dedicatario della Casa cinematografica e ciò era stato probabilmente motivo di grande rimpianto per don Alberione che proprio sulla figura di San Paolo e sul suo ruolo soprattutto di predicatore aveva fondato la creazione di un ente che potesse usare i nuovi media di comunicazione per trasmettere un messaggio cristiano

[928] G. Fofi, G. Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, cit., p. 43.
[929] Ibidem pp. 46-47.
[930] Cfr. P. P. P. *Lettere 1955-1975* tomo II, cit., p. CIX.
[931] P. P. Pasolini, *Lettere 1955-1975* tomo II, cit., p.678.
[932] Ibidem p. 615.

agli spettatori. Tra i vari e molteplici progetti che la San Paolo commissionò a diversi registi (tra cui anche quello di De Seta), quello di Pasolini sembra il progetto che più si sarebbe voluto realizzare:

> Se, come credo, anche i santi alla fine della vita nutrono rimpianti, so per certo che don Giacomo Alberione [...] alla sera della vita ha avuto il rammarico di non aver realizzato un film su Paolo, l'apostolo che ha ispirato la sua grande opera. Negli scaffali della Sampaolo Film, con le numerose sceneggiature dei film e documentari biblici o religiosi portati a compimento negli anni 1939-1980, vi sono almeno quattro copioni di autori diversi, mai realizzati, che riguardano la vita di san Paolo. Risalta una sceneggiatura, brossurata con copertina marrone, dal titolo *San Paolo* di Pier Paolo Pasolini e con il sottotitolo *Appunti per un direttore di produzione*. Siamo nel 1967 e don Alberione, avviato purtroppo sul viale del tramonto, […] sperò di vederne la realizzazione.[933]

Tutte e tre le sceneggiature rappresentano quindi delle opere interrotte, non compiute[934], nelle laconiche parole di Zurlini delle «tappe non percorse, traguardi non raggiunti, una somma di anni inutilmente perduti, una cicatrice in più, uno sterile anticipo di morte»[935].

Tuttavia, il fatto che due di queste sceneggiature, ovvero quella di Zurlini e quella di Pasolini furono comunque pubblicate, permette una riflessione sulla sceneggiatura come genere ibrido tra la letteratura e il cinema dotato di autonomia. Pasolini aveva già teorizzato il carattere indipendente della sceneggiatura nel già citato saggio del 1965 *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»* nel quale aveva ribadito la possibilità che la sceneggiatura fosse un'opera integra e compiuta in se stessa e che quindi potesse rappresentare una scelta precisa di tecnica narrativa da parte di un autore.

Zurlini condivide tali considerazioni, tanto che uno dei motivi per cui decide di pubblicare il testo di *Verso Damasco* è di schierarsi contro «il disprezzo che molti scrittori ostentano verso la sceneggiatura come genere letterario»[936]. Nonostante infatti i limiti insiti nelle sceneggiature, quali ad esempio la composizione a più mani o la mancanza di uno slancio creativo vero e proprio, essendo scritte quasi sempre dietro commissione, Zurlini rivendica una vicinanza tra la sceneggiatura e la letteratura, dal momento che, come afferma in *Pagine di un diario veneziano*, testo dedicato alle sceneggiature non compiute, «un film è sempre un romanzo anche se un romanzo può spesso non essere un film»[937]. Per suffragare dunque tale tesi, e ridare dignità

---

[933] A. Monge, *Rimpianto per il "Paolo" di Pasolini*, cit., p. 66.
[934] Per il tema del rimosso nel cinema del Novecento si veda anche il libro di Alessio Scarlato, *La tela strappata. Storie di film non fatti*, prefazione di P. Montani, Cosenza, L. Pellegrini, 2016. In tale opera Scarlatto ricostruisce la storia di alcuni progetti filmici mai realizzati di Fellini, Dreyer, Godard, Kubrik e anche del *San Paolo* di Pasolini.
[935] G. Minotti, *Valerio Zurlini*, Il castoro, Milano 2007, p. 10.
[936] V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 78.
[937] Ibidem p. 79.

al genere della sceneggiatura, Zurlini si propone analizzare alcuni passi di romanzi celebri, osservando come essi potrebbero essere trasposti sullo schermo senza cambiare una parola poiché ogni vero scrittore è «*ipso facto* sempre anche autore di cinema»[938].

Il ruolo di Tolstoj per una ricezione "comunista" di san Paolo

Ma oltre al genere narrativo e al comune destino di incompiutezza, un altro aspetto che accomuna le tre sceneggiature è la chiave di lettura attraverso la quale gli autori interpretano la materia religiosa propria del soggetto. Per nessuno di essi, infatti, l'intento è quello puramente confessionale e il punto di vista adottato non è mai quello di una verità di fede. Ciò che più interessa ai tre autori della figura di Paolo è l'elemento più originale del suo discorso, ovvero, quello dell'universalismo proprio della dottrina cristiana che si rivolge a tutte le persone, al di là del ceto o della classe sociale. Tutti e tre gli autori sono quindi mossi da un comune interesse per una religiosità anche sociale che si riferisce soprattutto al popolo, sulla scia di una condivisa simpatia per un discorso che cerca di far convergere cristianesimo e comunismo – interesse giovanile di tutti e tre gli autori.

Zurlini racconta che il suo personale incontro col marxismo avvenne quando da ragazzo si unì al Corpo Italiano di Liberazione e gli fu prestato da un compagno un «robusto compendio del Capitale» nonché il manifesto di Marx e Engels; ma a tali letture teoriche si saldò ben presto la nascita di una forte consapevolezza del concetto di popolo e di amore nei confronti dei più umili:

> Ma tutte quelle letture disordinate, ripetute all'infinito per inerzia e disperazione nei fangosi ricoveri che in prima linea ci riparavano dalla pioggia e dalle maligne granate tedesche, durante il lungo inverno del 1944, poco significarono nella mia vita di fronte alla inattesa rivelazione della gente del mio paese che non avevo mai incontrato e non conoscevo, scoprendo la loro gentilezza e il loro tenace attaccamento alla vita; […] l'altrui profonda terrena religiosità. In quegli anni cominciai ad amare l'umile popolo della mia nazione con trasporto e passione filiale, con una stima e una fiducia che nessuna delle tante delusioni venute in seguito è riuscita ad intaccare. Ho imparato ad amare gli uomini e le donne della mia terra, a credere alle loro preghiere sillabate a stento, alla loro serena accettazione della morte quale compimento di una vita vissuta Dio sa con quanta pena e del destino millenario di privazioni e di dolori che li rende comunque superiori a chiunque altro per l'impossibilità di considerare l'odio un sentimento degno di essere vissuto e la capacità di perdono oltre l'assurdità della vendetta.[939]

[938] Ibidem p. 82.
[939] V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., pp. 151-52.

Zurlini riconosce dunque di essersi sentito votato sin da giovane «a una strana forma di sacerdozio laico o al comunismo»[940] che lo ha avvicinato alle teorie marxiste che proprio in quegli anni della lotta partigiana andavano diffondendosi in Italia anche a volte attraverso una linea intollerante e intransigente[941] e ostile per partito preso alla borghesia. In Zurlini, dunque, l'interesse per il comunismo non è mai fine a se stesso, ma è guidato dall'amore riscoperto nei confronti del popolo e perciò il regista parla del suo comunismo come di un «comunismo cristiano», guidato in ciò da Tolstoj, maestro con il quale Zurlini si confronta lungo tutta la sua vita: «Perché parlo di comunismo cristiano? Forse perché la sola consuetudine mai rinnegata nella mia vita è stata quella con Tolstoij e con il senso della Storia e la sola passione che ha sfiorato limiti di abnegazione è stata per il Vangelo e la solidarietà verso gli oppressi»[942].

Ciò che interessa dunque a Zurlini del comunismo non è tanto il discorso teorico e politico, che anzi ammette di non aver mai debitamente approfondito, ma vi si accosta più per un "sentimento poetico", una rinnovata attenzione per il mondo del sottoproletariato. Questa posizione ideologica ricorda da vicino quella di Pasolini, che in un'intervista con Jon Halliday, ripercorrendo la sua personale scoperta del comunismo, afferma come essa avvenne più per spontanea adesione con la lotta dei braccianti contadini a livello emotivo, che non per adesione concettuale: «I braccianti portavano sciarpe rosse al collo, e da quel momento abbracciai il comunismo, così, emotivamente. Poi lessi Marx e alcuni dei pensatori marxisti»[943].

Zurlini stesso afferma di avere in comune con Pasolini questa spinta umanitaria ed evangelica alla base dell'interesse per l'ideologia comunista, sentendo in lui uno spirito affine di fronte agli eventi dell'epoca, soprattutto in riferimento al clima culturale sviluppatosi verso la fine della Seconda guerra mondiale: «Ma la mia inquietudine ideologica di quei giorni rispecchiava soprattutto confuse e appassionate ragioni del cuore, quelle che ragione non comprende, ed oggi penso con un rimpianto e un dolore che il tempo non riuscirà a medicare a Pier Paolo Pasolini, mancato compagno di strada e di incoerenza. Accanto al mio letto c'è un ramo dell'alloro che fiorisce sulla sua tomba»[944].

Questo punto di vista incentrato su un "comunismo cristiano" guida anche la lettura di *Verso Damasco*, situando l'approccio di Zurlini alla materia religiosa a metà strada tra la ricerca di una spiritualità vera e profonda e una necessaria veridicità storica: nelle intenzioni di Zurlini,

---

[940] Ibidem p. 152.
[941] Ricorda Zurlini di quel primo periodo di generale rigorosità comunista: «Chiunque osasse rivendicare la minima ragione alla logica della libertà – o anche semplicemente al gusto – era sprezzantemente bollato con l'appellativo di fascista o sporco trotzkista. Una origine borghese o aristocratica era guardata con disgusto e pena, come se poi quei nuovi campioni del proletariato provenissero dalla vita aspra delle fabbriche o dal sudore dei campi». Cfr. V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 153.
[942] V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 154.
[943] P. P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini* in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1292.
[944] V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 155.

infatti, era da rifuggirsi sia «l'agiografia o il catechismo» sia «l'autoritarismo paolino»[945] proprio della visione cattolica sulla vicenda dell'apostolo, con il fine di far percepire agli spettatori il Cristianesimo come «forza inarrestabile che aveva sovvertito il mondo antico» ma anche come movimento fortuitamente affermatosi in un momento di delicate mutazioni storiche e sociali che ne permisero una così ampia diffusione. In *Verso Damasco*, dunque, è presente tanto il rifiuto del «dogmatismo religioso» quanto il rifiuto «delle critiche di indirizzo moderno e positivista» che tendono invece a ridurre tutta la novità del Cristianesimo a una «fatale evoluzione storica»[946].

A questa soluzione di compromesso Zurlini giunge grazie all'influenza di Tolstoj che nei suoi scritti epurò il Cristianesimo dagli elementi più irrazionali: «Avevo scelto in realtà una posizione appassionata ma reticente e mi accingevo a lasciare che altri sbrogliassero la matassa al posto mio: quella cioè di un messianesimo laico ereditato dalla diuturna consuetudine con Tolstoj»[947].

È interessante notare come la medesima parabola di avvicinamento alla materia religiosa, partendo dall'intesse per il popolo, passando per il comunismo e finendo con la ricerca di una spiritualità non confessionale si verifichi quasi negli stessi termini anche in De Seta.

Proveniente da una «famiglia privilegiata» che frequentava l'aristocrazia, quando a ventiquattro anni De Seta conosce un medico socialista decide, per «adesione istintiva», di iscriversi al partito comunista, trovandosi però malissimo e non sentendosi bene accolto dal partito, ammantato da un'aura di intransigenza già rilevata anche da Zurlini: «Per i comunisti ero sempre un aristocratico; per gli aristocratici ero un traditore perverso»[948].

Tuttavia, anche in De Seta l'amore per il popolo giunge a manifestarsi inaspettatamente con forza, come una scoperta improvvisa, durante gli anni della guerra, quando venne catturato: «Dopo l'8 settembre fui fatto prigioniero dai tedeschi, portato in Austria e messo assieme ai soldati semplici, e lì in condizioni difficili ho conosciuto una dimensione nuova che era il mondo popolare. Da quel momento ho sempre avuto l'idea di un debito»[949]. La scoperta del mondo popolare viene poi suffragata in De Seta, così come avvenuto anche in Zurlini, dall'incontro con Tolstoj e le sue opere: «A me, in realtà, interessa Tolstoj, il suo amore per il mondo popolare, la sua "grandezza" morale. Da quando sono stato prigioniero, sento la stessa cosa; mi piace riprendere, raccontare quest'universo, queste cose di cui parlava Tolstoj»[950]. A partire dall'esperienza della prigionia, dunque, De Seta comincia a interessarsi al mondo del

[945] Ibidem p. 157.
[946] Ibidem.
[947] V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., pp. 157-58.
[948] G. Fofi, G. Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, cit., p. 9.
[949] Ibidem.
[950] Ibidem p. 43.

sottoproletariato e degli umili decidendo di rappresentarlo nel modo più oggettivo possibile, attraverso il genere documentaristico, ma senza mai prescindere anche da un obiettivo di salvaguardia e di tutela dei valori propri del mondo contadino, valori che De Seta sente di dover difendere anche in considerazione del cambio epocale degli usi e dei costumi che di lì a poco sarebbe avvenuto con l'imporsi del consumismo. In una intervista rilasciata negli anni della tarda maturità, De Seta ribadisce l'importanza di una difesa della tradizione, collegandosi al discorso pasoliniano per cui tutto ciò che muore è una perdita e richiamando la bellezza dei valori contadini e del tempo dell'eterno ritorno su cui tali valori si fondavano in forte contrapposizione all'epoca moderna che pretende di cancellare le sue origini:

> Ne faccio una questione di comprensione della vita, di rapporto con la vita: di *Weltanschauung.* Il contadino è "limitato" ma ha, aveva, un rapporto profondo con la natura, con il mito, con il ciclo delle stagioni, con la nascita e con la morte, tutte cose estranee alla società di oggi. […] Ma perché, poi, tutto questo sconquasso, questa smania del nuovo, questa libido di potere e di consumo che ha pervaso la società: questa distruttività? […] Come se ci fossero stati ordini inespressi, modelli e valori della cultura contadina sono stati buttati via. […] Industrializzazione, consumismo, benessere, una corsa al profitto, che ha divelto tutte le radici, cancellato l'identità sociale e individuale.[951]

La conclusione di De Seta è che, nonostante la perdita degli antichi valori che per secoli impressero un orizzonte di senso all'uomo, alla base dell'essere umano rimangono comunque delle «esigenze di fede», perché «il bisogno del sacro è talmente deviato che ci torna addosso, come un boomerang»[952].

Quando dunque negli anni Settanta De Seta si cimenta in *Vita di Paolo di Tarso*, un soggetto religioso classico diverso dai suoi soggetti precedenti, lo fa adottando un punto di vista che concilia la tensione religiosa e morale a quella sociale e esistenziale, non per interesse confessionale, ma per la difesa del bisogno di spiritualità insito nell'essere umano[953] che si stava perdendo in quegli anni: «Io non ho mai fatto il cinema fine a sé stesso. In quel momento mi interessava la religione, la religiosità. Volevo capire. Le ideologie si stavano disgregando, a qualcosa bisognava pur riferirsi. […] Questo mi sembra importante oggi: riproporre la dottrina cristiana, sfrondata da tutti i miti, i dogmi, i sacramenti. […] La dottrina cristiana è la sola che possa farci uscire dalla situazione in cui ci siamo cacciati!»[954].

---

[951] G. Fofi, G. Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, cit., p. 53.
[952] Ibidem p. 54.
[953] Afferma De Seta sul bisogno di spiritualità dell'umano: «L'arte e la religione dovrebbero servire a elaborare la realtà, a interpretare l'esistenza. Dell'arte parecchia gente ha un'idea strana, terribile: pensano che sia un qualcosa in più, un "divertimento" di gente bizzarra, stravagante, fuori dal mondo, e non una funzione spirituale importante, indispensabile, un'esigenza vitale, come l'ossigeno». In G. Fofi, G. Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, cit., pp. 44-45.
[954] G. Fofi, G. Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, cit., p. 48.

Già in un articolo uscito su «Cinema Nuovo» nel luglio/agosto del 1969 De Seta rivendica, con toni che sembrano davvero presi dagli scritti di Pasolini, una ricerca del sacro come bisogno primigenio dell'uomo e ne indaga la presenza nei riti e nei miti delle culture antiche. In questa sua posizione ideologica De Seta si sente solo e isolato rispetto agli altri intellettuali, la maggior parte dei quali schierati su posizioni positiviste e materialistiche. Afferma inoltre di essere giunto a tale ricerca «da dieci anni circa, dalla fine degli anni Cinquanta, da quando si verificò la disgregazione ideologica che tanto ha influito su di noi (su me almeno), che sono andato alla ricerca di nuovi significati, di una nuova *Weltanschauung*»[955]. Tale ricerca lo porta dunque a indagare altri orizzonti di senso, che sente non considerati dai suoi contemporanei, tra cui Guido Aristarco, critico cinematografico destinatario della lettera di De Seta e detrattore del suo film *Uomo a metà* nel quale De Seta affronta i temi dell'inconscio e della spiritualità:

> A me sembra che un'incomprensione sussistesse tra noi per il fatto che eravate, o siete, ancora saldamente ancorati a una concezione materialistica della vita, e io no. […] In questi anni, seguendo la linea del pensiero junghiano, mi sono sempre di più confermato nella convinzione che l'inconscio (l'irrazionale, l'inconoscibile) è un elemento costitutivo, costante, ineliminabile nella dialettica della realtà. Penso che l'uomo (l'uomo occidentale) non potrà sopravvivere se non recupererà, almeno in parte, il senso del mistero, del sacro, del "numinoso", della vita e della realtà, se non riconoscerà l'idea di una "incognita costante" che presiede al proprio destino e quindi se non abdicherà dalla prometeica e grottesca presunzione di un controllo "totale" sulle cose e su sé stesso, da parte della propria coscienza, ragione e volontà. […] Potremmo parlare per anni, ma rischieremmo di ritrovarci pur sempre dalle due parti di una barricata, divisi da questo "quid" irrazionale, misterico, che ho creduto di dover accogliere nella mia concezione di vita e che voi, credo, non volete e non potete riconoscere. […] E mi sembra assurda, sconvolgente la provvisorietà e la limitatezza degli orizzonti morali, spirituali, psicologici dell'uomo d'oggi. […] Eppure è così: tutti oggi sono, di fatto, materialisti. Lo sono i capitalisti, lo sono i "cristiani", lo sono i marxisti, lo è l'uomo della strada. […] Nessuno è disposto a rinunciare all'idea del primato della ragione e della coscienza.[956]

Il tema del sacro, del "numinoso" per riprendere la parola usata da De Seta e che richiama gli studi di Rudolf Otto sul tema, e il bisogno di indagarne la presenza nella realtà è un altro tema che avvicina De Seta a Pasolini; per entrambi gli intellettuali, infatti, l'interesse per la ricerca antropologica è anche dettato da un'indagine del sacro nei miti e nei riti delle popolazioni antiche. Sulla presenza del sacro in Pasolini si è già ampiamente parlato, in questa sede si riprendono solo alcune celebri frasi che Pasolini pronunciò nell'intervista con Duflot: «Io difendo il sacro perché è la parte dell'uomo che offre meno resistenza alla profanazione del

[955] Ibidem p. 83.
[956] G. Fofi, G. Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, cit., pp. 84-85.

potere, ed è la più minacciata dalle istituzioni delle Chiese»[957] o ancora «il mio sentimento profondo della ierofania, del carattere sacro di ogni cosa (una certa visione gnostica che ho del mondo), ripugna a vedere distrutto l'ordine principale della vita. Ammetto però che questa particolare sensibilità non sia condivisa allo stesso grado dagli avversari»[958].

Inoltre, per arrivare ad un approccio "spirituale" delle tematiche religiose senza però essere confessionale, De Seta attraversa una fase, esattamente come accade per Pasolini, di critica allo storicismo e materialismo marxista. Ne parla direttamente il regista palermitano in un'intervista uscita su «Il popolo» il 14 giugno del 1975:

> Da quando hanno stabilito che quello che succede è conseguenza dell'unificazione dei mezzi di produzione e distribuzione, i comunisti non riconoscono alla cultura la dignità di categoria autonoma. Per i marxisti, anche se non mancano di un certo idealismo, la cultura, l'istruzione persino la morale sono sovrastrutture al servizio del regime, un costo o uno strumento della lotta di classe. Purtroppo, il materialismo ha finito col diventare una caratteristica non esclusiva dell'ideologia marxista. […] Oggi si rischia di dimenticare questa dimensione spirituale dell'arte, della cultura; si guarda solo e troppo agli aspetti esteriori, consumistici e la vera libertà, quella interiore, finisce con l'annegare, soffocata: è un pericolo sempre maggiore.[959]

Partendo da questa iniziale dichiarazione di poetica ideologica l'intervistatore introduce il tema del nuovo lavoro al quale si sta dedicando il regista, ovvero la ricostruzione della vita di san Paolo, osservando come sia una cosa abbastanza singolare il fatto che un "ex marxista", come il regista si definisce, sia arrivato a scoprire questo grande santo del cristianesimo e a preparare un film sulla sua vita:

> È stata lenta e difficile la mia via di Damasco... Ho fatto molta fatica a tenere il filo ideologico che mi ha sbalzato da Croce al marxismo e poi al cristianesimo. Quello che mi ha messo in crisi con il marxismo è l'idea della conflittualità come condizione del progresso umano. Ero in cerca di una risposta definitiva ai problemi dell'esistenza e il marxismo non mi è bastato più. Non riusciva a spiegarmi, mi lasciava un tremendo vuoto, l'ho capito dopo aver girato *Un uomo a metà*. […] Quello che mi ha colpito di San Paolo è la libertà, il suo messaggio di libertà, per cui l'hanno ucciso. San Paolo ha rivendicato, come Gesù, il primato dell'uomo, in un'epoca in cui c'erano gli schiavi, le caste, quando i Giudei consideravano i pagani con disprezzo e viceversa. A quell'epoca c'era Roma con il suo impero e c'era Augusto, la divinità incarnata; Paolo arrivò e cominciò a dire che gli uomini erano tutti uguali perché tali li rendeva la loro dimensione interiore, quella divina. San Paolo andava in giro, fermava la gente, e diceva: «Lo vedi che non puoi più andare avanti così, questo tuo modo di vivere ti porta alla morte, ti stai

[957] P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società,* cit., p. 1480.
[958] Ibidem p. 1545.
[959] Intervista rilasciata a Pietro Badaloni e pubblicata su «Il popolo» il 14 giugno 1975. Consultabile in appendice.

> ammazzando con le sue mani». San Paolo non è stato capito, allora come oggi.[960]

Critica alla ricezione dogmaticamente religiosa di San Paolo

Il fatto che tutti e tre gli autori sondino la materia religiosa del soggetto per trovarvi risposte profonde ad un bisogno di spiritualità aconfessionale non vuol dire però che vi sia un'assenza di criticismo nei confronti dell'argomento, al contrario: in Zurlini, in De Seta e in Pasolini vi è un'attenta comparazione tra quello che era l'insegnamento originale di Gesù e la successiva mistificazione che di tale insegnamento venne fatta ponendo in particolare il *focus* sul ruolo che in tale processo ricoprì san Paolo.

A prendere sin da subito le distanze da un'interpretazione cattolica della figura di Paolo è Valerio Zurlini che osserva come, avvicinandosi a san Paolo, abbia decisamente voluto prescindere da ogni influenza derivante dal cattolicesimo: «La mia posizione ideologica e politica era ed è rimasta diametralmente opposta al cattolicesimo, addirittura ostile, ma un cristiano non cattolico poteva rappresentare un compromesso addirittura utile»[961], s'intende per la produzione di un film di soggetto religioso che non si voleva però risultasse apertamente confessionale.

Per Zurlini, infatti, realizzare *Verso Damasco* significava ripercorrere alcuni dei «nodi angosciosi» della sua vita riferiti in particolare alle esperienze negative che visse nella sua infanzia, segnata da una severa educazione cattolica. Tale film, ammette Zurlini, lo avrebbe costretto ad un «penoso ritorno alle origini, come in un autoanalisi» al tempo in cui studiava in un collegio di Gesuiti in quella che fu una delle esperienze più negative della sua vita e dalla quale il regista maturerà un odio profondo nei confronti della religiosità formalizzata e istituzionalizzata:

> Ma rimane, in questi ricordi appassiti, l'amarezza di una adolescenza turbata da un'angoscia sotterranea, solitaria, insicura, smarrita nella paura, bisognosa di aiuto come quella di un bambino improvvisamente abbandonato in un ambiente straniero, gonfia di lacrime trattenute con sofferto pudore, mai guidata da una logica amorevolmente consapevole: rimangono il vuoto, il silenzio, l'incomunicabilità con il distratto universo degli adulti, […] l'ostilità cupa di rancore anche solo verso la memoria di una educazione falsamente religiosa impostami con altera brutalità dai gesuiti, questi oscuri distruttori di innocenze: una religiosità imbastita su giaculatorie gregoriane senza senso ripetute

[960] Ibidem.
[961] V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 137.

> meccanicamente, odore di incenso, Dio patria e famiglia, ginocchia indolenzite, puzza di abiti talari, stanze ammuffite, canterani polverosi, latente omosessualità di attempati sacerdoti; rimane l'odio sordo per un'educazione mai comprensiva, mai libera, mai deduttiva, ma solo gretta, spenta, faziosamente autoritaria. […] Questi semi infetti, piantati con prepotenza dogmatica in un humus non fosse altro che ereditariamente laico non potevano che generare un anticlericalismo astioso, viscerale, che non ha penato troppo a trasformarsi in razionale odio storico con l'ausilio dei primi libri letti per il piacere di leggere e di pensare.[962]

Per una sua propria esperienza personale privata, dunque, Zurlini analizza la vita di san Paolo eliminandone tutti quegli aspetti imposti da una lettura clericale, verso la quale nutre un odio profondo e viscerale.

Anche De Seta analizza criticamente la sovrastruttura che il cattolicesimo ha applicato alla figura di san Paolo e tale coscienza matura in lui a distanza di qualche anno dalla stesura della sceneggiatura tanto che, intervistato nel 1990, ammette ristrutturerebbe in maniera del tutto differente il film se lo potesse rifare daccapo. Divenuto nel frattempo critico nei confronti di San Paolo, De Seta osserva infatti come proprio l'apostolo delle genti sia stato il primo falsificatore del messaggio di Cristo: «Paolo è stato il maggior artefice della divinizzazione di Cristo. Cosa, del resto, inevitabile. In un'epoca in cui divinizzavano gli imperatori, era ovvio che divinizzassero Gesù. Dati i tempi non poteva non andare così. Rileggendolo oggi, tutto sarebbe da riesaminare»[963], motivo per cui, secondo De Seta, «è certo che a distanza di duemila anni un discorso su di lui non potrebbe non essere critico»[964]. Riesaminare la sceneggiatura di *Vita di Paolo* significa dunque per De Seta epurare il testo da tutti i dogmatismi religiosi che alterano il messaggio originale del cristianesimo, togliere le interpretazioni fatte da «persone colte, responsabili, da evangelisti, padri della Chiesa, da vescovi, papi, […] che pure consapevolmente stravolgevano la realtà e la mente di tutti con una dottrina falsa che privava gli uomini della libertà di essere, di credere, di fare e li dichiarava incapaci, subalterni, passivi, colpevoli»[965], sfrondare la dottrina cristiana da tutti i dogmi della Chiesa «che l'hanno soffocata e resa incomprensibile»[966].

Per quanto riguarda il San Paolo di Pasolini, esso è senza dubbio il testo nel quale la critica a San Paolo in quanto fondatore dell'istituzione della Chiesa si fa più feroce e spietata, soprattutto, come visto, nelle modifiche apportate nel 1974 che rendono l'evangelista Luca un inviato sotto copertura di Satana che opera per fondare la Chiesa cattolica sotto il segno della

---

962 Ibidem pp. 159-60.
963 G. Fofi, G. Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, cit., p. 45.
964 Ibidem p. 107.
965 Ibidem p. 106.
966 Ibidem p. 48.

corruzione. È d'altronde lo stesso Pasolini che in più di una già citata intervista afferma di non voler rivere il mito di San Paolo, ma di volerlo distruggere[967], di voler demolire la parte che in Paolo rimanda al vecchio fariseo legalitario; più volte critica apertamente i crimini commessi nel corso della storia della Chiesa e, nelle sue intenzioni, il *San Paolo* avrebbe dovuto richiamare alcuni degli articoli più caustici che egli scrisse soprattutto sul «Corriere della Sera» contro la Chiesa dimentica della carità evangelica, vero punto focale di novità del cristianesimo.

La dualità di San Paolo come elemento della modernità

Il modo con il quale i tre autori dialogano con San Paolo è dunque guidato da uno spassionato spirito critico, moderno, spurio da qualsiasi indottrinamento. Da ciò deriva che la figura di San Paolo viene attualizzata, forzata a confrontarsi con l'uomo della modernità di fine anni Sessanta, reduce dagli orrori della guerra e proiettato verso una nuova epoca consumistica. Sono numerosi i modi attraverso cui San Paolo viene messo in dialogo con la modernità e ravvisabili nelle scelte stilistiche e contenutistiche delle sceneggiature.

Il primo aspetto che rende San Paolo un personaggio moderno è il fatto che, in tutte e tre le sceneggiature, esso non è presentato solo in quanto santo, ma anche in quanto uomo partecipante ad un'umanità piena di contraddizioni, di ambiguità, di scissioni; egli è sempre, infatti, un personaggio doppio nel quale convivono due spinte opposte, quella della libertà e quella della Legge, cioè dell'autorità precostituita dall'alto che schiaccia l'uomo.

In Pasolini, come visto, questa dualità è insita nel personaggio sin dalla prima stesura della sceneggiatura, e non si risolve mai davvero; quasi tutte le scene del progetto sono costituite da due parti nelle quali si alterna il Paolo santo e sempre sofferente e il Paolo prete e arrogante, vero uomo politico. Ciò è ravvisabile sia all'interno di una stessa scena, sia nella successione di due scene contigue; per fare un esempio, la già citata scena 27, ambientata nella casa natale di Paolo nella quale l'apostolo è tornato per breve tempo dopo la conversione, si apre con la descrizione di un Paolo «sofferente, divorato dal male, umiliato da Dio»[968] che riflette sulla sua triste infanzia vissuta all'insegna del legalitarismo e del bisogno di compiacere in ogni modo l'autorità genitoriale. Il Paolo che appare nella prima parte della scena, dunque, è quello santo che sempre viene descritto da Pasolini attraverso aggettivi che richiamano al campo semantico dell'umiliazione e della sofferenza. Tuttavia, quando l'amico Barnaba entra nello studio di Paolo per annunciargli una imminente partenza per un viaggio missionario al quale è chiamato

[967] Cfr. P. P. Pasolini, *Interviste corsare sulla politica e sulla vita: 1955-1975*, cit., pp. 235-36 e P. P. Pasolini, *Lettere 1955-1975* tomo I, cit., p. CLIII.
[968] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 1907.

a partecipare anche Paolo, subito nell'apostolo torna «la forza dell'uomo d'azione, l'energia del missionario, dell'apostolo della nuova Legge» che però non è considerata una forza positiva da Pasolini, in quanto «lo zelo che rinasce in lui è ora lo zelo del prete e non del santo»[969].

Nelle scene 74 e 75 la doppiezza di Paolo appare invece in successione: nella scena 74, infatti, Paolo è catturato dall'esercito in quanto agitatore della quiete pubblica ed è interrogato da dei funzionari di polizia. In lui, però, cittadino romano per diritto di nascita, vi è l'aria altera e legalitaria dell'uomo potente, che può trattare alla pari con l'autorità. Ma nella scena immediatamente successiva, nella quale Paolo si trova nella cella di una prigione, appare completamente sfigurato e diverso dalla scena precedente: «Paolo non sembra più essere lo stesso uomo che poche ore prima aveva così orgogliosamente parlato dei suoi diritti, da pari a pari con le autorità (potere dell'opposizione contro potere dell'apparato statale): egli infatti è completamente trasfigurato dal suo male, è una povera, miserabile creatura, che dorme gemendo»[970].

Più in generale, ciò che colpisce del san Paolo di Pasolini è la carica di disperazione di cui è ammantato il personaggio e che si riversa anche nella società alla quale l'apostolo predica. Già dalla prima apparizione di Paolo, persecutore dei cristiani che assiste alla lapidazione di Stefano, la faccia del santo viene descritta con l'aggettivo «disperata»[971] e sempre con «disperata, schifosa colpevole acredine»[972] Paolo guarda il corpo martirizzato di Stefano, poco più che un adolescente. Con un sorriso «ingenuo e disperato»[973] Paolo riceve le lettere credenziali che gli permetteranno di andare a Damasco per perseguitare i cristiani. Nel momento della conversione, la disperazione passa dal connotare l'apostolo al connotare il mondo attorno a lui, schiacciato dagli orrori della guerra, come se con la conversione fosse giunta in Paolo anche la consapevolezza della miseria umana, che prima non vedendo in lui non vedeva nemmeno nel mondo esterno, che ora appare sotto un'altra veste: mentre infatti Paolo percorre la via di Damasco (nella modernizzazione per analogia attuata da Pasolini, una strada che congiunge Francia e Spagna) i volti delle donne, dei vecchi e dei bambini che popolano i piccoli paesi deserti delle campagne appaiono «disperati e muti»[974]; «disperata»[975] è poi la camera nella quale Paolo alloggia a New York nell'ultimo suo viaggio missionario e «disperati» sono i poveri giovani dei ghetti di New York ai quali predica un Paolo che soffre terribilmente e la cui faccia finisce per identificarsi con la loro divenendo «disperata come quella dei negri innocenti, dei

[969] Ibidem p. 1908.
[970] Ibidem p. 1977.
[971] Ibidem p. 1888.
[972] Ibidem p. 1889.
[973] Ibidem p. 1893.
[974] Ibidem p. 1894.
[975] Ibidem p. 1989.

giovani drogati e perversi»[976]. Ed è proprio nella descrizione della società di New York che l'aggettivo "disperato" torna più volte insistentemente, a caratterizzare tutti gli esponenti che fanno parte di quella società multiforme, dagli afroamericani emarginati e perseguitati, ai poveri e agli accattoni, ai drogati, alle ragazze corrotte, belle ma «segnate da un destino disperato»[977] eccetera. Non a caso, infatti, nelle scene ambientate a New York, per stessa ammissione di Pasolini le più lunghe e le più ricche del film[978], si riassume tutto l'intento poetico del film, cioè quello della critica alla società capitalistica dimentica del tutto del sacro. «A New York – scrive infatti Pasolini – siamo nell'ombelico del mondo moderno: lì l'"attualità" dei problemi è di una violenza e di una evidenza assolute. La corruzione dell'antico mondo pagano […] è sostituita da una nuova disperata corruzione, per così dire la disperazione atomica (la nevrosi, la droga, la contestazione radicale alla società). […] È il mondo della potenza, della ricchezza immensa dei monopoli, da una parte, e dall'altra dell'angoscia, della volontà di morire, della lotta disperata dei negri»[979] è, insomma, l'emblema della modernità.

L'ombra del neocapitalismo, che appare più volte nel corso della sceneggiatura (le città nelle quali predica san Paolo sono formate da «nuove costruzioni neocapitalistiche»[980], il sogno del Macedone che invoca aiuto rappresenta la «Germania neocapitalistica»[981], il salone in cui parla Paolo in una delle sue prediche è «moderno, capitalistico»[982], la critica che viene mossa a Paolo dagli intellettuali che lo osteggiano è quella di diffondere un «neocapitalismo che soddisfa il puro benessere materiale»[983]) , arriva a concretizzarsi a pieno nelle scene di New York.

In una delle ultime scene, infatti, tutta la potenza dell'inarrestabile forza del consumismo appare attraverso un'immagine quasi di poco conto, aggiunta nelle modifiche del 1974 di Pasolini: san Paolo sta facendo una passeggiata, ed è «la prima volta che fa qualcosa di inutile e disinteressato»[984], arriva a Central Park e osserva la vita quotidiana che scorre intorno a lui come «fuori da ogni storia e da ogni religione»[985], poi entra in un bar e beve una coca-cola. E proprio in questa semplice immagine, citazione di uno dei prodotti simboli del capitalismo, si riassume tutta la problematica modernità di san Paolo e la critica che Pasolini rivolge agli anni in cui vive.

[976] Ibidem p. 1993.
[977] Ibidem p. 1994.
[978] Cfr. ibidem p. 2029.
[979] Ibidem pp. 2029-30.
[980] Ibidem p. 1924.
[981] Ibidem p. 1939.
[982] Ibidem p. 1945.
[983] Ibidem p. 2028.
[984] Ibidem p. 2019.
[985] Ibidem.

Anche il Paolo di De Seta è caratterizzato dalla dualità, che prima della conversione si esplicita in un odio smisurato che forse però è già «amore: un segno negativo che sta diventando un grande positivo»[986], e dopo la conversione si manifesta invece nel tema dell'abolizione della Legge contro l'universalismo dell'annuncio cristiano – tema che torna più volte nella lunga sceneggiatura del regista palermitano che è infatti l'autore che più pone l'accento sulla novità paolina della predicazione ai Gentili, cioè al popolo non eletto da Dio, cosa che scandalizzava fortemente i primi giudei convertiti al cristianesimo che comunque rimanevano attaccati all'idea di un popolo predestinato e quindi strutturato in una serie di riti e di leggi necessarie per distinguere nella società tutto ciò che era puro e voluto da Dio da tutto ciò che era invece impuro. Non appena convertito, il Paolo di De Seta, catechizzato da Anania, comincia infatti da subito a preoccuparsi del problema della Legge mosaica e del necessario «processo di affrancamento del cristianesimo dal giudaismo»[987] che deve avvenire affinché la buona novella possa essere annunciata a tutte le persone, non solo a un popolo ristretto. Paolo appare dunque come la persona deputata a questa missione, in quanto «c'era bisogno di qualcuno che affrontasse questi problemi, che liberasse il cristianesimo, ormai venuto al mondo, dal suo legame con il giudaismo, che tagliasse il cordone ombelicale che ancora lo tiene avvinto e dipendente»[988]. Per questo motivo Paolo decide di tornare a Gerusalemme per confrontarsi con i primi discepoli di Gesù, tra cui Pietro, in quello che passerà poi alla storia come il Concilio di Gerusalemme, nel quale si discusse dell'apertura della predicazione ai Gentili e dell'imposizione degli obblighi rituali, quali la circoncisione, ai pagani convertiti, episodio che viene riportato anche da Pasolini nella sua sceneggiatura "episodica"[989]. Nella scena del Concilio di Gerusalemme, appare un'altra caratteristica peculiare del Paolo di De Seta, ovvero, quella di essere un uomo libero, autonomo, in contrapposizione dunque a quella «città di santoni, di accademici», nella quale «per viverci bisogna sapersi destreggiare, fare politica»[990].

Tuttavia, in virtù del suo passato da fariseo e dottore della legge (unico "intellettuale" tra tutti i primi discepoli di Cristo, altro aspetto che, come vedremo, sarà rimarcato da De Seta), Paolo non può che essere in difficoltà nei confronti dell'abolizione di una legge da lui sempre seguita con grande acredine. Per questo motivo Paolo convertito appare da subito come «un uomo combattuto, lacerato, a momenti quasi scisso» nella sua intima tensione che «gli procurerà un

[986] De Seta, *Vita di Paolo di* Tarso, Faldone 1 Presceneggiatura, p. 61.
[987] Ibidem p. 157.
[988] Ibidem p. 156.
[989] Pasolini afferma infatti che il modo in cui tratta la vita dell'apostolo prescinde dall'interezza delle vicende biografiche, avvalendosi invece di una selezione di alcuni episodi considerati cardinali, alla maniera della "tragedia episodica" di Aristotele. Cfr. P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2025: «Quanto alla composizione del film, io penserei di farne una "tragedia episodica" (secondo la vecchia definizione di Aristotele): poiché appare evidentemente assurdo raccontare la vita di San Paolo per intero».
[990] Ibidem p. 158.

malessere oscuro e irreprimibile»[991]. Anche per De Seta, dunque, esattamente come per Pasolini, la malattia di cui soffrì Paolo e di cui parla nelle lettere che scrisse, viene considerata come una somatizzazione di un più oscuro ingorgo dell'animo che si agita nella mente dell'apostolo, «giudeo sino alla più intima fibra» ma anche designato ad andare contro al giudaismo: «eppure proprio a lui tocca di negare ogni idea di nazionalismo, di esclusivismo, di particolarità, di priorità; in nome di quell'ideale più alto, di quella fratellanza universale proclamata da Gesù»[992]. Un tale onere pesa però sull'umanità di Paolo, difatti, come scrive De Seta «questa tensione lacerante lo accompagna, lo perseguita per tutta la vita. Paolo, dentro, doveva essere teso sino allo spasimo»[993] e se da questa tensione da una parte gli derivava lo slancio missionario inesauribile, dall'altra, come detto, «dalla stessa tensione doveva derivare quel male oscuro che sempre lo "schiaffeggiava", quel "pungiglione" che non gli dava tregua»[994]. Questa lettura psicanalitica, che richiama quella di Pasolini, è presente in più passi della sceneggiatura di De Seta, nei quali il male sofferto da Paolo viene connesso al senso di colpa per i crimini commessi ma anche all'incapacità di convertire i giudei, rimorso che segnerà tutta la vita dell'apostolo; in una delle scene del primo viaggio missionario, De Seta così torna a descrivere il male sofferto da Paolo: «In Paolo dovevano coesistere due componenti. Una, ovviamente, era l'idea dell'imitazione di Gesù: soffrire nel suo nome, come lui. L'altro doveva essere quel senso di colpa e di rimorso, al quale abbiamo già accennato, che Paolo, immancabilmente […] doveva provare nei confronti dei suoi compatrioti ed ex-correligionari. […] Psicosomaticamente questa lacerazione si manifestava con quel male oscuro, misterioso, che lo perseguitava»[995].

D'altronde, nell'analisi di De Seta, la contrapposizione, così marcata in san Paolo, tra messaggio di Cristo e Legge mosaica, è in realtà una cartina di tornasole che fa apparire concretamente l'opposizione già esistente tra il giudaesimo e il nascente cristianesimo, e che Paolo comprende da subito, in quanto «la Legge e il Messia sono termini antitetici, inconciliabili. L'uno esclude l'altro e viceversa»[996]. In questa consapevolezza sta anche la differenza tra Paolo e gli altri apostoli: «Perché Pietro e Giovanni non sono rimasti in Samaria e non si sono spinti oltre, in Fenicia, in Siria, adempiendo l'incarico del Signore? Semplicemente perché non hanno risolto, chiarito dentro sé stessi la profonda contraddizione che esiste tra la legge e la dottrina di Gesù»[997].

---

[991] Ibidem p. 159.
[992] Ibidem.
[993] Ibidem p. 160.
[994] Ibidem.
[995] Ibidem pp. 309-10.
[996] Ibidem p. 194.
[997] Ibidem.

La dualità di Paolo è, in definitiva per De Seta (e in ciò sta la modernità del protagonista di *Vita di Paolo*), la dualità propria dell'essere umano di ogni epoca, diviso tra l'imperativo della Legge e la libertà. Tale concetto torna espresso nella parte finale della sceneggiatura, quando Paolo sta rientrando dal suo terzo viaggio missionario a Gerusalemme, dove poi sarà fatto prigioniero e da dove poi verrà portato a Roma per essere condannato:

> Nei ventidue anni che sono trascorsi dalla sua conversione ha sperimentato continuamente gli effetti liberatori di questa dottrina portentosa ed ha toccato con mano la sua capacità di attrarre ed amalgamare genti di ogni nazionalità, razza e religione. Ha visto le moltitudini innumerevoli di genti asservite, i milioni di schiavi, ed ha avvertito il malessere spirituale che domina l'impero romano, il mondo intero. Più di chiunque altro, forse ha intuito la portata universale, rivoluzionaria della dottrina cristiana. Ha sentito anche che dietro l'antitesi: legge o fede, Mosè o Gesù, si cela un'antinomia che investe categorie e principi eterni, profondamente radicati nell'animo umano. La questione vera in sostanza è questa: l'uomo deve essere libero o schiavo? Deve rispondere alla legge della propria coscienza – al divino che è in noi e che ci fa tutti liberi ed uguali – oppure ad una legge esteriore, da rispettare meccanicamente? Deve nascere ad una nuova vita, reale, concreta, oppure deve continuare a dibattersi in quest'apparenza di vita che è della carne, del peccato, del non-spirito?[998]

In definitiva, dunque, questi interrogativi che si pone Paolo (e De Seta per tramite della figura di Paolo), sono ciò che rendono Paolo un uomo libero, nonostante le sue intime contraddizioni. È infatti la libertà l'aspetto che più interessa a De Seta nella sua ricezione di San Paolo, come afferma il regista nella già citata intervista del 1975: «Quello che mi ha colpito di San Paolo è la libertà, il suo messaggio di libertà, per cui l'hanno ucciso»[999]. Paolo appare come un uomo libero a partire dalla scena dell'apparizione di Gesù lungo la via di Damasco, nella quale, in seguito all'audizione della voce divina Saulo si trova schiacciato a terra e si rialza a poco a poco liberandosi «da quella terribile tensione che l'ha dominato per tutto questo tempo. È una liberazione»[1000]. La trasformazione è totale, e viene rimarcata dall'insistenza lessicale sulle variazioni del sostantivo "libertà": «Saul non ci vede. Tuttavia la sua espressione è distesa, serena. Non l'abbiamo mai visto così. Sembra che, di colpo, si sia liberato di tutta la tensione, dell'ansia, dell'odio, dei propositi minacciosi che, fin qui, l'animavano e l'opprimevano. Piange silenziosamente, ma è un pianto di liberazione»[1001]. Similmente, anche Pasolini, subito dopo la

[998] Ibidem pp. 923-24.
[999] Intervista rilasciata a Pietro Badaloni e pubblicata su «Il popolo» il 14 giugno 1975. Consultabile in appendice.
[1000] Ibidem p. 118.
[1001] Ibidem pp. 118-19.

conversione, decide di far pronunciare a Paolo un discorso sulla libertà, citando un'emblematica frase tratta dalla *Lettera ai Galati*: «Per la libertà Cristo ci ha liberati»[1002].

La libertà che Paolo acquisisce per mezzo della conversione viene notata anche dai personaggi con i quali il santo si confronta lungo gli episodi della sceneggiatura, dal procuratore romano di Cipro, Sergio Paolo, che rimane molto colpito dall'apostolo, al procuratore romano di Cesarea, Felice, che incontra alla fine della sua vita e che ne riconosce l'insita libertà, nonostante non ne approvi l'ideologia[1003]. La libertà è anche ciò che contrappone Paolo a tutte le figure di intellettuali che si incontrano nel corso della sceneggiatura. Anche Paolo è un intellettuale, e ciò lo distingue da tutti gli altri apostoli, pescatori o umili artigiani, è un uomo istruito, intelligente, un dottore della legge. Tuttavia, con la conversione, Paolo abbandona la superbia del primato della ragione e si apre alla possibilità dell'irrazionale, entrando in contrasto per questo con la razionalità degli intellettuali, emblema di quegli stessi intellettuali detrattori dell'irrazionale contro i quali, come visto, De Seta si scontrò a più riprese e che cita velatamente nel corso della sua intervista sul film su San Paolo:

> La cultura può, deve diventare lo strumento per uscire dal nostro egoismo, per aiutare l'uomo a liberarsi. Ma bisogna evitare i miti, bisogna evitare di considerare l'artista come "l'eletto": è un'idea fasulla! Bisogna avere l'umiltà per accettare che c'è qualcosa che non si può conoscere nell'ambito umano, che non si può penetrare. […] Noi siamo circondati dal mistero, dall'ignoto. Non ne sappiamo niente, ma molti intellettuali, nel loro positivismo, fanno finta di sapere tutto, sono tutti professori. […] Anche San Paolo era un intellettuale come loro, ma convertendosi seppe trovare la forza e l'umiltà per gettare via la presunzione tipica dell'uomo erudito. Questi intellettuali no, preferiscono contemplare compiaciuti il proprio disfacimento, la propria autodistruzione. Il fatto è che non hanno fede nel futuro, non hanno fede nell'uomo.[1004]

Le figure in *Vita di Paolo di Tarso* che incarnano questi intellettuali boriosi e razionalisti che De Seta critica sono innumerevoli, a cominciare da quella del citato proconsole Sergio Paolo descritto come appartenente a una famiglia aristocratica romana, «un uomo colto, erudito, che s'interessa di tutto, con una certa volubilità e superficialità di fondo. È un accademico»[1005], che ascolta Paolo ma gli rimane indifferente a causa del «pragmatismo ottuso e presuntuoso della maggior parte dei romani»[1006].

[1002] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, p. 1899.
[1003] Cfr. De Seta, *Vita di Paolo di* Tarso, cit., p. 1040: «Il procuratore è rimasto senza fiato. Prova un impulso irrefrenabile: ridere, alzarsi, fare qualcosa. "Voi siete pazzi!" dice. Ma Paolo lo guarda quietamente; non ha l'aria di un pazzo ma di un uomo libero. Questo il procuratore lo sente».
[1004] Intervista rilasciata a Pietro Badaloni e pubblicata su «Il popolo» il 14 giugno 1975. Consultabile in appendice.
[1005] V. De Seta, *Vita di Paolo di Tarso*, faldone 2 Presceneggiatura, pp. 238-39.
[1006] Ibidem p. 239.

Ma la scena nella quale tale contrapposizione appare nella maniera più vivida e dicotomica è la numero 48, dedicata alla predicazione di Paolo sull'areopago, il tribunale di Atene. Tale episodio è dominato infatti dalla presenza di accademici dalle «facce da premi letterari, annoiate, ironiche, allusive, maliziose»[1007] tutti appartenenti a diversi rami della filosofia greca: stoici, scettici, epicurei, tutti accomunati, però, da un «atteggiamento distaccato, imperturbabile, refrattario a qualsiasi emozione»[1008]. Paolo comincia il suo discorso ma ben presto «si rende conto di essere caduto in una trappola ed un senso d'ansia e d'impotenza gli stringe lo stomaco»[1009]; vede infatti attorno a sé i volti dei letterati e dei filosofi annoiati e delusi dalla sua predicazione, che si mettono a parlare tra di loro e cominciano a rumoreggiare. Ad un certo punto, prende la parola un accademico che comincia a smontare secondo le regole della diatriba tutte le argomentazioni di Paolo, dimostrandone l'inesattezza filosofica, cimentandosi in una perorazione sull'elogio dell'intelletto umano e riducendo Paolo al silenzio, il quale subitaneamente si rende conto di trovarsi per la prima volta di fronte a qualcosa che non conosceva, e che gli fa orrore: «l'indifferenza, lo scetticismo, l'intellettualismo e l'ateismo. Perché, in fondo, questi filosofi di Atene sono atei»[1010]. Da questo momento in poi Paolo non parla più, consapevole dell'errore che ha compiuto cercando di ridurre il divino ad un'argomentazione umana, in quanto lui, «a differenza dei filosofi che gli stanno di fronte, non ha mai sentito la necessità di ridurre le idee a concetti, di "sistematizzarle", e questo per un motivo semplice; dal momento che le ha intuite, le ha fatte proprie mettendole in atto. Non ha "capitalizzato" le proprie conoscenze, organizzandole in dottrina filosofica […] ma, al contrario, le ha dissipate, le ha profuse nell'azione»[1011]. Le predicazioni del Paolo di De Seta non hanno infatti mai successo con interlocutori intelligenti ed istruiti, trovano invece un terreno fertile negli strati più umili della popolazione, negli emarginati, negli schiavi, in definitiva nel popolare tanto amato da De Seta, tanto che più volte Paolo si trova in difficoltà a parlare con gente del proprio rango, preferendo invece i popolani: «Tanto a proprio agio si sentiva con i poveri, con gli umili, i semplici, tanto a disagio si trovava con i ricchi, con i potenti, con i "sapienti"»[1012].

La critica agli intellettuali che De Seta inserisce nella sceneggiatura utilizzando Paolo per interposta persona risulta ancora più interessante se paragonata al ruolo di spicco che gli intellettuali rivestono anche nella sceneggiatura di Pasolini, pur in una rilevante differenza: Pasolini infatti non ne critica l'intellettualismo, ma li utilizza invece come mandatari del proprio

[1007] Ibidem p. 552.
[1008] Ibidem.
[1009] Ibidem p. 555.
[1010] Ibidem p. 563.
[1011] Ibidem p. 568.
[1012] Ibidem p. 269.

punto di vista per criticare a sua volta gli aspetti più legalitari e negativi di San Paolo. Tra tutte, ricordiamo brevemente la già citata scena 62 nella quale Pasolini descrive un gruppo di intellettuali, dalle facce simpatiche e intelligenti, di «formazione crociana e quindi accanitamente laici e storicisti – oppure marxisti»[1013] che, commentando i discorsi di Paolo, ne mettono in luce gli aspetti più negativi del suo pensiero, il moralismo, il legalitarismo, la sessuofobia, la misoginia. La scena dell'areopago, invece, è trattata più brevemente da Pasolini, che la utilizza per mostrare un Paolo a sua volta accademico, anziché predicatore, seduto al tavolo dei conferenzieri, con accanto un moderatore; Paolo è infatti un oratore con la «faccia dura e sicura di uomo perbene e di alta estrazione sociale – anch'egli in doppiopetto»[1014] che «comincia il discorso che ha accuratamente preparato secondo le regole retoriche»[1015]. A questa scena gli intellettuali fanno da sfondo, come un gruppo di persone annoiate che man mano si alzano per abbandonare la conferenza a rimostranza del fatto che, anche secondo l'analisi di Pasolini, il vero discorso evangelico trova il suo pieno compimento quando è annunciato senza artifici della retorica ad un'umanità umile e popolare – davvero pronta a riceverlo.

Infine, anche il San Paolo di Zurlini è un personaggio tormentato, diviso soprattutto in quanto all'osservanza della Legge e alla sua distruzione. In particolare, nella sua sceneggiatura, che ripercorre i momenti precedenti alla conversione di San Paolo, concludendosi dunque proprio con l'episodio della folgorazione sulla via di Damasco, Zurlini caratterizza Paolo attraverso il sentimento di un odio profondo nei confronti dei cristiani, che guida tutte le sue azioni e che è il motivo per cui egli viene scelto da Pilato per indagare sulla sparizione del corpo di Gesù. Proprio in quest'odio, però, Zurlini già pone la conversione di Paolo i cui semi sono già ravvisabili nelle sue intime contraddizioni, come scrive lo stesso Zurlini:

> Nell'odio di Saulo verso i Nazareni si può leggere la rabbia fanatica e impotente di un'ultima ribellione alla sconfitta inevitabile, l'ultima resistenza contro la parola di Cristo, inerme e al tempo stesso terribile. […] La conversione è già in lui, nelle sue contraddizioni, nel suo furore religioso, nell'intima fragilità di fondo, nella sofferta resa al delirio della carne, nell'"unghia di Satana" che sconvolge la sua intransigenza implacabile e si rivela sulla via di Damasco, giungendo all'unica conclusione possibile.[1016]

Sin dalle prime scene, dunque, anche il Paolo di Zurlini appare tormentato, la voce è «incrinata dal dolore e dall'angoscia»[1017], il corpo è sovente torturato da un dolore fisico ricollegato ai desideri della carne (tale dolore compare infatti sempre nelle scene in cui è presente Hadassa,

[1013] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 1949.
[1014] Ibidem p. 1946.
[1015] Ibidem.
[1016] V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 164.
[1017] V. Zurlini*, Verso Damasco*, Faldone 2, p. 12.

la formosa schiava di Saulo da cui si sente angosciosamente attratto); via via che procede nell'interrogare i sospettati della sparizione del corpo di Gesù il tormento diventa anche morale, imperniato sulla questione della Legge la cui dissoluzione porterebbe al caos, così come porterebbero alla dissoluzione della società le dottrine predicate dai cristiani come il perdono universale e l'amore al nemico. Il dilemma morale di Saulo giunge alla sua estrema tensione nella scena 46, nella quale Saulo si incontra col suo maestro Gamaliele per interrogarlo circa la necessarietà della Legge. La scena in questione giunge subito dopo un'acme particolarmente significativo all'interno della narrazione: è stato infatti appena condannato alla crocifissione Ezechia, un seguace di Gesù che era stato accusato di essere il responsabile del trafugamento del corpo. Mentre Ezechia è crocifisso, Saulo, come ipnotizzato, non riesce a distogliere lo sguardo dalle labbra di Ezechia che continuano a muoversi pronunciando della frasi che solo Saulo apparentemente riesce a sentire; sempre più frastornato dalle parole di Ezechia, che lo invitano ad accettare la propria croce e quindi la conversione, Saulo decide, preda di uno sgomento terribile, di uccidere una volta per tutte Ezechia, tuttavia, nel momento in cui si appresta a mirare al cuore di Ezechia con una lancia, «nella frenesia sbaglia bersaglio, ferendo di striscio Ezechia al fianco, cosicché l'arma non trattenuta dal corpo passa oltre. Nello slancio Saulo rotola così addosso al crocifisso, costretto ad un abbraccio terribile»[1018].

Subito dopo, dunque, questo emblematico abbraccio, Saulo, che già ha ricevuto le credenziali per andare in Samaria a ridurre in catene i nazareni, si reca dal suo maestro d'un tempo per ritrovare forza nelle sue convinzioni. Quello che accade, però, è la definitiva abolizione dal legaccio della Legge: Gamaliele apre infatti gli occhi a Saulo osservando come «le carte e la legge» non gli servano più, perché «La legge è come un pedagogo. Serve finché si è bambini. A te, ora, non serve più»[1019]. A questo punto, dunque, in alcuni frasi che nella seconda stesura Zurlini ha cancellato, viene descritto come, congedandosi da Gamaliele, Saulo «combatte con se stesso la battaglia definitiva col suo intelletto», comprendendo come lo «stimolo degradante» che gli brucia i sensi e lo aggredisce di giorno e di notte non sia altro, in definitiva, che il segno della chiamata divina: «La rivelazione che proprio ciò che egli considera l'unghia di Satana nella sua carne, possa essere considerato il segno della grazia, sconvolge Saulo»[1020]. Anche in Zurlini la spina della carne di cui parla il santo viene considerata dunque da un punto di vista psicologico, più che come malattia fisica.

Vi è però in *Verso Damasco* anche un'altra figura caratterizzata dalla doppiezza e che rappresenta una sorta di *alter ego* di Saulo, ovvero il procuratore di Galilea Ponzio Pilato.

[1018] Ibidem p. 150.
[1019] Ibidem p. 153.
[1020] Ibidem.

Il ruolo rilevante che copre Pilato all'interno della sceneggiatura è tale perché Pilato è proprio il personaggio che ricalca i pensieri del regista sulla materia trattata e che ne fa trasparire la sincerità di autore e l'emotività coinvolta nella stesura di *Verso Damasco* che, pur volendolo, Zurlini non riesce a sopprimere in nome di una totale obiettività storica, come osserva lui stesso ragionando sulla caratterizzazione dei personaggi di *Verso Damasco*:

> E se le ragioni visibili del fenomeno artistico possono apparire limitate, la struttura portante delle emozioni, dei sentimenti, delle crisi o delle rivolte è più solida di un telaio di tubi di acciaio e chi la costruisce deve collaudarla a proprio rischio e sulla propria pelle nuda. Di conseguenza una analisi sincera e approfondita di personaggi tormentati da dubbi analoghi ai miei avrebbe comportato fatalmente una scelta, forse soffocando slanci segreti, emozioni inconfessate in nome di una obiettività culturale che si precisava ogni giorno di più nei miei pensieri ma non nella arcana logica del cuore: avrebbe anteposto la lucidità all'impulso irrazionale, il criterio al sentimento.[1021]

Il Pilato di *Verso Damasco* è quindi una figura di preponderante modernità, descritto come un vuoto «simulacro di antica eleganza, un cinico invecchiato, roso dal dubbio, dal vino da anni di mollezza orientale, nella cui anima il presagio della morte ha perso il sereno distacco per trasformarsi in un incubo misterioso»; è un «uomo abbandonato alla solitudine, alla cupezza, alle recriminazioni di notti insonni, un cadavere politico, un esteta rimbambito»[1022], eppure, pur nella sua umanità più disperata, Pilato appare essere il personaggio con il quale si empatizza maggiormente, e del quale si seguono attentamente le difficoltà nella relazione matrimoniale, compromessa dalla messa a morte di Gesù, alla quale la moglie Procula si era opposta, e nelle dinamiche politiche, nelle quali Pilato appare ormai un peso morto di cui i procuratori più giovani non tardano a disfarsi. Pilato è in definitiva l'unico personaggio nel quale Zurlini ha permesso entrasse un po' di emotività e di simpatia, disattendendo a una generale impostazione di verosimiglianza storica e rifacendosi per la caratterizzazione di Pilato a quei famosi modelli letterari, come Bulgakov, che più sottolinearono, del procuratore della Giudea, l'intimo tormento: «Però nel nostro testo tutto è storicamente possibile nonché spiritualmente probabile. Anatole France, nel suo famoso racconto *Il procuratore di Giudea* fa apparire un Ponzio Pilato che del processo di Gesù come della sua persona non ricorda assolutamente più nulla – ipotesi plausibilissima – ma a questa scelta volutamente disincantata ì miei collaboratori ed io abbiamo velatamente preferito un lontano e indiretto richiamo al Pilato del *Maestro e Margherita* di Bulgakov»[1023].

[1021] V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 162.
[1022] Ibidem p. 164.
[1023] Ibidem p. 163.

Prospettiva storicista versus rappresentazioni miracolistiche

Un ultimo aspetto che prendiamo in considerazione è l'opposizione tra la pretesa di storicità e verosimiglianza e il carattere miracolistico insito in alcuni avvenimenti narrati nella vita dell'apostolo.

Riguardo ciò, De Seta è forse il regista più attento alla ricostruzione di una dimensione storica veridica, ed è testimonianza di ciò l'innumerevole mole di fonti catalogate e consultate; tutte le scene che rappresentano gli usi e i costumi delle varie popolazioni che facevano parte del mondo romano sono sempre infatti suffragate da un'attenta ricerca storica. La descrizione dei riti di purificazione ebraici, dei culti misterici di Cibele, finanche delle legioni che componevano gli eserciti romani e le loro insegne provengono da documentazioni storiche. Inoltre, De Seta pensava di utilizzare a più riprese, nel corso delle dieci puntate sulla vita del santo, l'espediente della voce fuori campo, di cui rimane traccia scritta nella sceneggiatura, che avrebbe avuto la funzione di informare circa la storicità dei fatti, di condensare alcuni episodi, di rendere edotti gli spettatori delle dinamiche del mondo antico e del modo di pensare degli uomini del primo secolo dopo Cristo che sarebbero potuti risultare di difficile comprensione per l'uomo moderno.

Ad esempio, nella scena dedicata alla cecità di Saulo dopo la conversione sulla via di Damasco, per far capire la verosimiglianza di un'azione quale quella compiuta dai compagni di Saulo, che chiamarono un esorcista per scacciare quello che loro credevano essere lo «spirito della cecità», De Seta decide di far intervenire la voce fuori campo «per confortare lo spettatore nella persuasione che sta assistendo a fatti storici, documentati, e non ad un'agiografia romanzata»[1024]; similmente, in altre scene immaginate dall'autore, la voce fuori campo interviene per informare sulla natura verosimile, anche se non storicamente documentata, dell'avvenimento descritto[1025]. La voce fuori campo, inoltre, ha anche la funzione di «condensare, illustrare, i momenti meno noti, più oscuri e comunque meno importanti della vita dell'apostolo»[1026] e di sottolineare invece le questioni più cruciali, come quella del necessario svincolamento del cristianesimo dal giudaismo. Nel ruolo informativo circa le tappe e i

[1024] V. De Seta, *Vita di Paolo di Tarso* faldone 1 Presceneggiatura, p. 125.
[1025] Cfr. scena nella quale Paolo a Listri viene flagellato. A termine della scena De Seta annota: «la voce f. c. ci dirà che non vi è menzione specifica di questo fatto, ma che è verosimile che si verificò». Ibidem p. 307.
[1026] Ibidem p. 138. In questo compito di chiarimento, De Seta immagina di giustapporre alla voce fuori campo anche delle immagini statiche riepilogative, come dei quadri di rappresentazione sacra: «Il supporto visivo di questo commento potrà essere costituito da "momenti" essenziali dei fatti raccontati, momenti significativi, culminanti, che si prestino ad una certa staticità di rappresentazione. Faranno pensare ai quadri viventi e riecheggeranno la tradizione pittorica».

movimenti dell'apostolo nei numerosi viaggi missionari, la voce fuori campo è aiutata, nelle intenzioni di De Seta, dallo strumento di una cartina animata, che avrebbe mostrato gli spostamenti dell'apostolo nel Mediterraneo. Anche Pasolini aveva pensato di ricorrere alla proiezione di una cartina, soprattutto per far capire la trasposizione dei viaggi storici dell'apostolo nelle nuove rotte imposte da Pasolini, come scrive lui stesso nel *Progetto* alla sceneggiatura: «In testa a ognuno di questi episodi, che si svolgono ai nostri giorni, sarà scritta la data reale (63 o 64 dopo Cristo, ecc. ecc.); come del resto prima dei titoli di testa del film, per chiarezza, verrà sostituita la cartina con gli itinerari veri di San Paolo, a quella con gli itinerari "trasposti"»[1027]. È interessante in particolare l'uso della voce fuori campo nella scena 34 della sceneggiatura di De Seta, nella quale viene narrata una rappresaglia degli zeloti, fautori della rivolta armata contro gli invasori romani, nei confronti dei samaritani (popolazione filoromana) e la successiva cruenta repressione dei romani. In tale scena compare la figura del capo degli zeloti Eleazar, vecchio amico di Paolo, il quale, catturato e crocifisso dai romani, anche dalla croce continua a incitare il popolo alla lotta armata. La voce fuori campo interviene alla fine della scena per esplicitare come «questo episodio degli zeloti e della rappresaglia romana non è storicamente accertato nella vita dell'apostolo. Risulta però dalle cronache dell'epoca che vi furono numerose azioni armate degli zeloti contro i romani, in quegli anni. In particolare nel periodo intorno al 50 d.C. risulta che ai confini della Samaria, presso il villaggio di Beth-Hòròn, un gruppo di zeloti, (di briganti, come venivano definiti), guidati da un certo Eleazar, fecero una strage di samaritani, tradizionalmente avversati e considerati collaborazionisti dei romani»[1028]. La ricerca della verosimiglianza storica è dunque la prerogativa di De Seta anche quando gli episodi narrati sono inventati; il regista rifugge infatti attentamente da un'eccessiva drammatizzazione che farebbe perdere veridicità al contenuto. Alla fine della scena di Eleazar, infatti, De Seta annota: «Se non vi fosse la preoccupazione di aggiungere parti inventate e storicamente non documentate, si sarebbe tentati di spingere più a fondo la scena con Eleazar e di portare il conflitto a termini più drammatici»[1029].

Anche per quanto riguarda Zurlini, il tema della verosimiglianza anche in episodi di finzione risulta di primaria importanza. Non a caso infatti, come già rilevato, si avvalse dell'aiuto di esperti di materia mediorientale «che sapessero trattare una materia così vasta e incandescente con assoluta attendibilità storica quando le fonti più antiche alle quali potevano attingere erano state comunque tutte inquinate o manipolate da interpretazioni cattoliche del primo medioevo, nei monasteri nei quali si salvava la cultura e la si distruggeva»[1030] e anche le idee innovative

[1027] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., pp. 2025-26.
[1028] De Seta, *Vita di Paolo di Tarso*, Faldone 2 Presceneggiatura, p. 404.
[1029] Ibidem pp. 405-06.
[1030] V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 157.

apportate da Zurlini stesso, chiamati da lui «intuizioni», venivano soppesate dai due studiosi, di modo che non si rivelassero «mai in contrasto con la Storia»[1031]. Anche tutto ciò che scrive Zurlini è dunque passato al vaglio dell'attendibilità storica, dal momento che le intenzioni del regista sono quelle di sfuggire da un'agiografia già preimpostata dal cattolicesimo e per attenersi a questa ideologia vengono perciò eliminati tutti quegli elementi più inattendibili della vita di san Paolo: «Nessun momento del racconto si fa forte di un impossibile avallo storico e anche la leggenda e la tradizione sono guardate con diffidenza o perché sicuramente fantasiose e apocrife oppure perché infantili come un catechismo da scuola elementare»[1032]. Anzi, per Zurlini l'aver mantenuto una solida base storica come fondamento della trama inventata (essa è infatti basata sulle peripezie per trovare il corpo di Gesù che si pensa trafugato) rappresenta la vera «scommessa vinta» del film: «cioè la felice riuscita di aver fuso a prova di qualsiasi contestazione storica il vero con il verosimile, il poco che si sa con il tanto che si presume e si fantastica, le inesistenti briciole di una cronaca remota con la leggenda più diffusa e forse mistificata del mondo»[1033].

Infine, per quanto riguarda la storicità nel *San Paolo* di Pasolini essa è garantita innanzitutto dalla decisione del regista, affermata sin dal *Progetto della sceneggiatura,* di mantenere le parole di san Paolo fedeli a quelle pronunciate nelle *Lettere* direttamente dal santo, senza modificarle in alcun modo (stesso *escamotage* che Pasolini utilizza anche per il *Vangelo*) e avvalendosi dell'aiuto di specialisti per mantenerne un'organicità di fondo: «nessuna delle parole pronunciate da Paolo nel dialogo del film sarà inventata o ricostruita per analogia. E poiché sarà naturalmente necessario fare una scelta dei discorsi apostolici del santo, farò tale scelta in modo da riassumere l'intero arco dell'apostolato (sarò aiutato in questo da specialisti, che garantiscono l'assoluta fedeltà all'insieme del pensiero di Paolo)»[1034].

Inoltre, anche gli avvenimenti che fungono da sfondo della narrazione vengono costruiti sulla base di una precisa ricostruzione storica: nel caso di Pasolini non si tratta della riproduzione della Palestina del primo secolo, ma dell'Europa nell'epoca della Seconda Guerra Mondiale, avendo Pasolini deciso di trasporre l'intera vicenda nell'epoca moderna. E per dare l'idea dell'ambientazione storica Pasolini decide di ricorrere, sin dalla prima scena, a del materiale di repertorio sulla «vita quotidiana» della Parigi di quei giorni, trasposizione della Gerusalemme dell'epoca di Paolo, e a dei documenti cinematografici che descrivano «le strade semideserte, la fame, la paura, le libere uscite dei soldati tedeschi, piccole "tranches de vie" segnate

[1031] Ibidem p. 167.
[1032] Ibidem p. 163.
[1033] Ibidem p. 165.
[1034] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 2023.

dall'angoscia, dalla morte»[1035]. Similmente, anche le azioni di Stefano, partigiano francese, vengono ricostruite da Pasolini sulla base delle fonti storiche dell'epoca della Seconda guerra mondiale, in particolare su quelle relative alla documentazione delle attività nelle quali si impegnavano i partigiani[1036]. Infine, anche all'inizio della scena 8 Pasolini pensa di ricorrere a del materiale documentario di repertorio sulle deportazioni degli ebrei nei lager, sugli arresti, le fucilazioni, le retate, le esecuzioni di massa perpetrate dal nazismo per descrivere per analogia le persecuzioni subite dai cristiani da parte dei romani. Su questo materiale introduttivo si innestano poi le azioni di persecuzione perpetrate da Paolo prima della conversione, che Pasolini immagina di girare nello stesso stile dei documentari storici, creando continuità tra le immagini reali e quelle filmiche. Infine, merita una speciale menzione anche l'apparato musicale di cui Pasolini voleva corredare le scene, e che sarebbe dovuto essere la riproduzione di canti rivoluzionari storici.

La volontà di aderenza alla storicità, presente in tutti e tre i registi, si scontra però con il carattere miracolistico insito in molti avvenimenti della vita di san Paolo. Anche se con il debito spirito critico, tale aspetto trova comunque posto all'interno delle sceneggiature.

De Seta è il regista che più si oppone alla narrazione dei miracoli e, soprattutto in un secondo momento, quando *Vita di Paolo di Tarso* ormai era già stata scritta e anche abbandonata, ragiona su come, se dovesse riscrivere la sceneggiatura, eliminerebbe del tutto gli aspetti sensazionalistici dei miracoli, cercando di spiegarli da un punto di vista razionale. Tale svolta ideologica avviene in De Seta anche grazie alla lettura dei testi religiosi di Tolstoj, che per primo rifiutò una lettura metafisica dei miracoli.

Afferma infatti De Seta: «Ho un'innata, istintiva diffidenza e avversione per il carattere miracoloso, soprannaturale, metafisico, con cui viene proposta la religione cristiana. Proprio per questo mi sono sforzato di ripercorrere meticolosamente la vita di Paolo, che senza dubbio è all'origine di questo processo. Tolstoj ha scritto *La critica della teologia dogmatica* che non è mai stato tradotto da noi, in cui sosteneva che era stato appunto Paolo il maggior artefice della cristologia»[1037]. E partendo dunque dalla lezione di Tolstoj bisogna, secondo De Seta, interpretare Paolo come il primo responsabile del sovrapponimento all'autentica dottrina di Gesù, che è semplice, logica e ragionevole, una «vernice soprannaturale, metafisica, miracolosa, che la rende incomprensibile, impraticabile e che allontana la gente»[1038]. Il metodo per la narrazione dei miracoli deve dunque essere razionale, interpretandoli, come Tolstoj, alla

[1035] Ibidem p. 1883.
[1036] Cfr. P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 1886, scena 5: «Stefano ("pieno di grazia e di verità") è impegnato in un'azione partigiana (da stabilirsi, dietro documentazione: rifornimento di viveri, o di armi, ecc.)».
[1037] G. Fofi, G. Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, cit., p. 45.
[1038] Ibidem p. 107.

luce di una dimensione umana e, per fare un esempio, De Seta cita la spiegazione che Tolstoj dà del miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci come un momento di profonda condivisione umana, nel quale la folla accorsa ad ascoltare Gesù, vedendolo mettere in comune quel poco di cibo che aveva, ne seguì l'esempio, cosicché tutti, alla fine, poterono mangiare avendo moltiplicato, tramite la divisione, i beni che in partenza erano solo di alcuni[1039]. Come vedremo, però, questa è una consapevolezza alla quale De Seta arriva nel corso degli anni e all'altezza della stesura della sceneggiatura non è ancora del tutto presente: in essa infatti ancora sopravvive una vena di misticismo soprannaturale.

Il rapporto tra Zurlini e il tema dei miracoli segue lo stesso identico percorso di De Seta, avvenendo sempre sotto l'egida di Tolstoj. La posizione che Zurlini rivendica, cioè quella di un "messianesimo laico" implica infatti un'attenzione particolare al messaggio sociale insito nel Vangelo, più che all'evento soprannaturale, che è invece respinto da Zurlini: «Avevo scelto in realtà una posizione appassionata ma reticente: […] quella cioè di un messianesimo laico ereditato dalla diuturna consuetudine con Tolstoj, che accettava il fervore sociale e anche mistico del Cristianesimo ma ne rifiutava l'assioma divino e le manipolazioni miracolistiche di superstizione povera»[1040].

Anche Pasolini risulta essere decisamente critico sulla natura dei miracoli e decide di evitarne nel *San Paolo* la realizzazione, consapevole del fatto che l'accettazione del miracoloso appartiene a una mentalità e ad una cultura non più comprensibile per l'uomo moderno. Tale presa di coscienza deriva a Pasolini in seguito alla realizzazione de *Il Vangelo secondo Matteo*, nel quale invece erano narrati alcuni dei miracoli fatti di Gesù, scelta di cui in un secondo momento Pasolini si pente, come ammette in un'intervista rilasciato a Jon Halliday nel 1968.

In tale intervista Pasolini afferma infatti di non credere più nel carattere stilistico unitario del film, che rivisto gli appare invece profondamente contraddittorio e formato da momenti in forte contrasto tra loro. Una di queste disomogeneità è ravvisabile proprio nell'accostamento di una carica sociale e politica che trapela dalla predicazione di Gesù con una carica soprannaturale dovuta alle azioni miracolose che Gesù compie, cosa che lascia sconcertato il lettore moderno:

> 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

[1039] Cfr. G. Fofi, G. Volpi, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, cit., p. 46.
[1040] V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., pp. 156-57.

> sua predicazione è così grande che la figura del Cristo non può non ingenerare nel pubblico un forte senso di disagio.[1041]

La soluzione a cui Pasolini arriva col senno del poi è quella di trattare anche i miracoli attraverso un'analogia, riportandoli ad una dimensione dell'umano: «Forse avrei dovuto cercare di inventare miracoli nuovi, miracoli che non sono miracoli come il guarire gli infermi o camminare sull'acqua; forse avrei dovuto cercare di trasmettere quel senso del miracoloso che ciascuno di noi prova guardando l'aurora, ad esempio: non succede nulla, il sole sorge, gli alberi sono illuminati dal sole. Per noi, forse, è questo ciò che va chiamato miracolo. Ma a quell'epoca non mi venne in mente»[1042]. A questo punto Halliday coinvolge direttamente il *San Paolo*, a cui Pasolini sta lavorando in quel momento, chiedendogli se vi saranno dei miracoli nella rappresentazione della vita di Paolo, domanda alla quale Pasolini risponde negativamente: «Non ce ne sarà neanche uno. Tutto quello che voglio metterci sono alcuni imbroglioni che fingono di far miracoli, e che poi sono severamente puniti da san Paolo. Il film sarà girato nel Sud, da qualche parte fra Napoli e Roma»[1043]. La scena di cui parla Pasolini a Halliday viene poi effettivamente inserita nella sceneggiatura, ed è la numero 64, ambientata a Napoli. In questa scena Pasolini ripercorre dunque le gesta di tre «fratelli imbroglioni» i quali vedendo che, per un miracolo indirettamente compiuto da Paolo questi riceve in cambio dei doni, decidono di fare dei finti miracoli per ottenere a loro volta delle donazioni. Tuttavia, pur volendo eliminare qualsiasi possibilità di tono pietistico, nell'effettivo la sensazionalità del miracolo di Paolo descritto da Pasolini rimane: i tre fratelli imbroglioni, infatti, seguono le azioni di un povero uomo che, mentre Paolo è intento a predicare a una folla di miserabili, gli ruba il laccio della scarpa e lo porta con sé nella sua povera capanna di periferia con l'intento di curare il figlio malato. I tre imbroglioni osservano quello che accade dalla finestra della casupola: il padre si avvicina alla culla del bambino consunto da una malattia mortale, «stringe il laccio delle scarpe di Paolo a un ditino della creatura», e miracolosamente, «appena stretto il laccio, la creatura si guarisce di colpo – batte giocondamente le mani, - e manifesta una improvvisa voglia di scendere dalla culla e andarsene nel cortile a giocare»[1044]. Tale miracolo, l'unico presente nella sceneggiatura viene dunque inventato da Pasolini apparentemente con il solo scopo di creare una scena comica e caciaresca incentrata falsa predicazione dei tre mascalzoni. Eppure, anche forse non volendolo, Pasolini non riesce davvero a eliminare del tutto il carattere sovrannaturale del miracolo tanto che infatti Pasolini sottolinea come, pur se

[1041] P. P. P., *Pasolini su Pasolini* in ID., *Saggi sulla politica e sulla* società, cit., pp. 1339-40.
[1042] Ibidem p. 1341.
[1043] Ibidem p. 1341.
[1044] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo I, cit., p. 1966.

distorte per scopi utilitaristici, le parole di san Paolo imparate a memoria dai tre fratelli, anche «in quelle bocche bestemmiatrici, non perdono affatto il loro altissimo, santo significato. Anzi, in qualche modo diventano più sublimamente misteriose»[1045]; in ciò risiede forse il vero miracolo, l'unico che secondo Pasolini può essere accettato dalla mentalità moderna.

Pur dichiarando dunque programmaticamente di non voler incedere nella rappresentazione dei miracoli, tuttavia, in tutte e tre le sceneggiature essi sono in qualche modo presenti.

Oltre che nel *San Paolo* di Pasolini, infatti, anche in *Verso Damasco* la scena 35 è tutta incentrata sul miracolo della resurrezione di Tabita, una giovane ragazza morta da giorni. Tale resurrezione crea non poco scompiglio nei protagonisti della storia ed è uno dei motivi che porta Saulo alla conversione; alla vista della bambina che si alza dal sepolcro come risvegliata da un lungo sonno innaturale, sul volto di Saulo «passa un attimo di terrore e di meraviglia»[1046] ed egli ritorna a casa fortemente turbato da tale avvenimento – stessa reazione che accade alla moglie di Pilato, anch'essa presente alla scena.

Anche in De Seta, nella scena 28 viene raccontato un miracolo compiuto da Paolo, ovvero la guarigione di uno storpio a Listri. Paolo sta predicando per la prima volta davanti a una folla composta interamente da pagani, quando ad un certo punto è colpito dalla visione di un giovane storpio che inizialmente era seduto per terra, a causa delle gambe deformi, ma poi, per sentire meglio le parole di Paolo, essendosi fatta pressante la folla, «ha voluto tirarsi su, vedere, sentire meglio. Ce l'ha fatta, quasi senza rendersene conto. Ora, nel silenzio generale, tutti, seguendo la direzione dello sguardo di Paolo, spostandosi per fare largo, scoprono alla vista il povero storpio animoso e sofferente, spaventato, ma esultante, che se ne sta dritto con l'aiuto della gamba meno guasta e delle braccia che si sostengono ad un bancone»[1047]. In questo estremo sforzo di volontà sta per De Seta il miracolo compiuto dalle parole di Paolo, osservando come «per lo spirito dell'epoca questo fatto, in sé semplice, viene subito interpretato come un avvenimento prodigioso»[1048]. Pur non volendo infatti rinunciare alla descrizione di un miracolo, De Seta non manca però di collocarne la ricezione all'interno della mentalità dell'epoca, annotando come sia necessario «comprendere la propensione del mondo antico – che era un mondo magico, non ancora intaccato dallo scientismo moderno – per la propensione del meraviglioso, dello straordinario, del prodigioso. Non solo l'accettavano questa dimensione, ma ne avevano bisogno, come un organismo ha bisogno dell'ossigeno»[1049]. Inoltre, per onestà storiografica, De Seta scrive che Paolo non ha in realtà mai fatto miracoli, salvo poi riportare

[1045] Ibidem p. 1968.
[1046] V. Zurlini, *Verso Damasco*, p. 107.
[1047] V. De Seta, *Vita di Paolo di Tarso*, p. 350.
[1048] Ibidem.
[1049] Ibidem p. 336.

in una correzione a penna a fianco a questa frase l'annotazione sull'episodio del falso mago Bar Jesus, presente alla corte del proconsole Sergio Paolo, che fu accecato da Paolo che ne smascherò in questo modo la falsità. Tale episodio viene ricordato anche da Pasolini, che ne parla nella scena 31 per tramite dell'apostolo Marco il quale, durante una riunione degli apostoli, così ricorda le azioni meravigliose compiute da Paolo: «Sì, certamente egli ha fatto grandi cose! Ricordo a Pafo – appena arrivati – dove c'era il proconsole Sergio Paolo, un uomo intelligente... che aveva al suo servizio un mago, un falso profeta Giudeo, un certo Bar Jesus... Ebbene Paolo ha confuso, fissandolo negli occhi, questo sacco di malizia, fabbricatore di frodi e di intrighi... e l'ha reso cieco... e il proconsole, sconvolto dal prodigio, credette in Cristo...»[1050].

Lo stesso metodo critico viene adottato da De Seta anche nei confronti dei sogni profetici e visionari compiuti dai personaggi; essi sono inseriti infatti nella sceneggiatura a più riprese, ma sempre in connessione con il significato che i sogni rivelatori rivestivano nella mentalità della gente dell'epoca, come non manca di sottolineare il regista: «Bisogna comprendere che cos'era sogno nell'antichità: dovevano considerarlo un messaggio, a volte un po' oscuro ed indecifrabile, ma pur sempre un messaggio, concreto e veritiero»[1051]. Secondo questa chiave interpretativa, dunque, De Seta inserisce sia il sogno di Anania, raccontato negli *Atti degli apostoli*, nel quale il Signore lo invia a Paolo divenuto cieco, sia un sogno premonitore di sua invenzione fatto dalla sorella di Paolo e inserito all'inizio della sceneggiatura nel quale appare Stefano, che Paolo sta per perseguitare, dolorante e insanguinato, emblema della vittima sacrificale ingiustamente messa a morte. Dopo questo sogno la sorella prova a dissuadere Paolo dai suoi intenti omicidi, senza tuttavia riuscirvi.

I sogni premonitori sono presenti anche nella sceneggiatura di Pasolini, che lascia ampio spazio alla descrizione del sogno del Macedone, annunciatore dell'imminente catastrofe del neocapitalismo e anche in quella Zurlini, dove viene ricordato il sogno fatto da Claudia, moglie di Pilato alla viglia della condanna a morte di Gesù. Le parole pronunciate a riguardo da Claudia, «Non ti macchiare le mani del sangue di questo giusto, perché stanotte ho sofferto molto a cagione sua»[1052], vengono ricordate in un altro avvenimento della sceneggiatura alla lettera da Pilato, anche se sono trascorsi nel frattempo sei anni da quel fatto, a dimostrazione di come la condanna a morte pesi come un macigno sull'animo afflitto di Pilato che non ascoltò la profezia contenuta nel sogno della moglie.

[1050] P. P. Pasolini, *San Paolo*, cit., p. 1913.
[1051] V. De Seta, *Vita di Paolo di Tarso*, Presceneggiatura faldone 1, p. 128.
[1052] V. Zurlini, *Verso Damasco*, p. 121.

Tutte e tre le sceneggiature si destreggiano in definitiva nel complicato tentativo di rimanere nella razionalità storica senza però togliere agli avvenimenti narrati la loro aura di inaudita unicità. Per comprendere appieno tale operazione, si metterà a confronto un ultimo episodio presente in tutti e tre i testi, ovvero, l'episodio cruciale della conversione sulla via di Damasco.

Partendo da De Seta, la scena 12, ambientata sulla via di Damasco, comincia con Saul a cavallo, visibilmente stanco, pervaso da una «gran spossatezza» che lo annichilisce e che ad un certo punto lo fa cadere da cavallo, tramortito, come se avesse avuto un colpo di sole, o almeno questo è ciò che ipotizzano i suoi compagni, che erano con lui e che corrono a soccorrerlo. Per spiegare tale conversione, che è nelle intenzioni di De Seta un «particolare momento di lievitazione», dal momento che Paolo «è stato "invasato", nel senso letterale del termine: una verità superiore lo ha riempito, colpito, tramortito, quasi annientato»[1053], il regista immagina di servirsi di due soluzioni. La prima è di ambientare la scena in un luogo che possa essere considerato simbolico, metafisico e spirituale, ovvero, il deserto. Questa scelta va contro le fonti storiche e denota perciò una precisa scelta stilistica di De Seta che la sottolinea infatti a inizio sceneggiatura: «Il luogo della conversione di Saul tutti lo descrivono verdeggiante e rigoglioso. Preferirei un luogo deserto, un vasto pianoro roccioso che fa pensare alla superficie della luna. Rocce aguzze, aride, giallastre, che riflettono la luce accecante del sole»[1054]. In secondo luogo, per non perdere di vista, all'interno del carattere soprannaturale dell'episodio, la componente razionale, che conferisce quindi alla conversione di Paolo il carattere di una suggestione prettamente personale (sottolineata anche dalla preminenza del volto di Saul in primo piano per tutta la scena), De Seta decide di giocare con la luce e con il suono, ovvero con quegli elementi sinestetici che più possono far pensare alla conversione come ad una ipersensibilità legata alla dimensione corporale, ad una distorsione dei sensi, più che ad una reale immissione del divino nella realtà umana:

> Si dovrebbe trovare il sistema di aprire molto lentamente il diaframma della macchina da presa. La luce aumenta impercettibilmente ed anche il canto delle cicale, o il suono dei tafani che ruotano intorno ai muli, o il richiamo stridulo di uno stuolo di uccelli che vola intorno alla montagna, si intensifica, si distorce, diventa un ronzio teso, monocorde. È un effetto soggettivo, perché stiamo sul volto di Saul. È come un'impressionabilità sempre maggiore di tutti i sensi, un rafforzamento degli effetti fisici: luce, suoni, rumori. Un'inflazione dell'occhio, dell'orecchio, di tutti i sensi. Avviene gradualmente; nell'arco di uno o due minuti. Quando raggiunge il diapason Saul cade da cavallo.[1055]

[1053] V. De Seta, *Vita di Paolo di Tarso*, p. 122.
[1054] Ibidem p. 115.
[1055] Ibidem p. 116.

L'eccezionalità della scena scema progressivamente con la ripresa di Saul che, in un leggero ralenti, torna ad alzarsi, vedendo le persone intorno come «ectoplasmi confusi in movimento»[1056]. A questo punto, dell'improvvisa cecità di Saul viene data una spiegazione razionale per tramite dei mulattieri che lo accompagnavano: «Sei caduto in un modo non ho fatto in tempo a vederti! Mi sono voltato e già eri per terra! Ma cosa sarà stato? Un malore? Un colpo di sole!... Con il gran caldo vengono questi flussi di sangue... Il sangue sale fino agli occhi, come quando ci si arrabbia, come una pentola che bolle!...»[1057].

In Zurlini la conversione sulla via di Damasco rappresenta davvero l'acme di tutto il racconto, che si conclude infatti con tale vicenda. Anche Zurlini decide di rappresentare tale scena ricorrendo a degli espedienti che facciano intendere come la chiamata di Gesù sia un fatto personale percepito solamente da Saulo; la voce di Dio, infatti, completamente assente in De Seta, non viene fatta sentire agli spettatori che odono però le risposte di Saulo. Per accentuare però il carattere inusuale della scena e per creare tensione, vengono utilizzati gli elementi della natura in modo impressionistico. La vicenda si apre infatti con la descrizione, anche questa volta, di un luogo deserto nel quale impera un vento continuo: «C'è un grande vento, un grande sole: la strada è deserta. Trottano quattro cavalieri, a coppie. […] Spunta un cavaliere nella gran luce che viene loro incontro. Una breve immagine che scompare. Resta solo il rumore degli zoccoli. Saulo si stropiccia gli occhi, come a rendersi conto che la vista è buona. In realtà tutto il paesaggio visto da lui appare come offuscato da un velo. Poi di colpo tutto gli si offusca davanti mentre il suo cavallo parte al galoppo – distanziando i compagni»[1058].

Segue la descrizione di un dialogo del quale si odono solo le risposte di Saulo, che alterna «una strana fissità malata agli scoppi isterici di furore»[1059] e che parla come in delirio. Poi, improvvisamente, i dati della natura diventano sinestetici: «il vento aumenta di intensità»[1060] ma contemporaneamente Saulo si calma e «una curiosa pace sembra finalmente scesa in lui»[1061]. È raggiunto da Anania, che dolcemente lo soccorre. Il film si conclude con Paolo che finalmente accetta la volontà di Dio per tramite delle parole di Anania: «Saulo fa cenno di sì con il capo, lentamente. Il vento agita i poveri abiti dei quattro viandanti. Poi improvvisamente, scende un grande silenzio»[1062]. Ugualmente a De Seta, dunque, anche Zurlini decide di lasciare allo spettatore la libera interpretazione della conversione di Paolo, affermando come «per un

[1056] Ibidem p. 117.
[1057] Ibidem p. 120.
[1058] V. Zurlini, *Verso Damasco*, p. 170.
[1059] Ibidem p. 171.
[1060] Ibidem p. 173
[1061] Ibidem p. 174.
[1062] Ibidem.

ultimo scrupolo di doveroso scetticismo non abbiamo precisato se si tratti della folgore divina o più semplicemente di un colpo di sole»[1063].

La scena della conversione di Paolo di Pasolini è forse la meno intensa; anche Pasolini decide di utilizzare il paesaggio come comprimario della vicenda. Paolo infatti si sta dirigendo in macchina verso Damasco, ovvero, da Parigi-Gerusalemme, sta andando verso Barcellona-Damasco, attraversando una zona deserta, rovinata dalla guerra e immersa in un silenzio irreale:

> In una grossa macchina nera – la macchina delle autorità, seguita da una piccola scorta – il giovane Paolo è diretto verso Barcellona (Damasco). La campagna, coi piccoli paesi deserti, le piccole città di provincia che vivono la loro tragedia in silenzio: armati dappertutto, donne, vecchi e bambini – disperati e muti – dappertutto. E nei poi le lunghe strade deserte verso il confine, coi Pirenei vagamente minacciosi come una spenta muraglia contro l'orizzonte. Paolo si sente improvvisamente male, si porta la mano alla fronte e perde i sensi.[1064]

Riscossosi dal malore, Dio parla a Paolo, e le parole, sentite solo da lui vengono però pronunciate nella scena, e quindi sentite anche dagli spettatori – scelta che differenzia Pasolini da Zurlini e De Seta i quali decidono invece di togliere del tutto la voce divina. Non è questa inoltre l'unica scena nella quale Pasolini fa sentire la voce di Dio: anche nella scena 29, mentre Paolo e Barnaba stanno pregando sulla riva del lago di Ginevra, si sente la voce di Dio che irrompe improvvisamente inviando i due apostoli all'evangelizzazione dei gentili e, precedentemente, anche nella scena 24, mentre Paolo sta pregando nella chiesa di Notre Dame la voce di Dio risuona tra le volte della cattedrale. Tale espediente narrativo risulta particolarmente significativo nel testo di Pasolini, soprattutto in riferimento alle modifiche che il regista apporta nel 1974, quando viene inserita la figura di Satana che, tra le altre cose, imita falsificando la voce di Dio che invia Paolo all'evangelizzazione, inserendo tutta la missione di apostolato sotto l'aura di una volontà demoniaca.

In linea generale, Pasolini appare dunque come il regista più sensibile al dato del divino e quello che maggiormente inserisce la figura di Dio nella sceneggiatura. È inoltre l'unico che decide di rappresentare il *raptus* mistico di Paolo descritto nella *Lettera ai Corinzi* – episodio che interessa particolarmente a Pasolini e che cita, come già osservato, a più riprese, anche in alcuni componimenti di *Trasumanar e organizzar* – attraverso una tecnica da stabilirsi, «forse un trucco fotografico»[1065], annota Pasolini, o la visione di un sogno. Nelle modifiche del 1974 il Terzo Cielo viene immaginato da Pasolini come «un luogo infantile, con piante, uccelli,

[1063] V. Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, cit., p. 164.
[1064] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 1894.
[1065] Ibidem p. 1906.

insetti, acqua: un umile realistico “paradiso terrestre”»[1066] accentuandone una possibile lettura onirica e psicanalitica.

[1066] Ibidem p. 1907.

Conclusione

Il destino incompiuto del San Paolo di Zurlini, De Seta e Pasolini permette dunque una riflessione sulla ricezione della figura del santo negli anni Sessanta da parte di intellettuali di sinistra, che, pur nelle differenze, analizzano Paolo sotto la lente dell'impegno sociale e nel ruolo che ebbe in quanto apostolo delle Genti, ovvero predicatore del popolo.

Ma queste opere, rimaste sceneggiature, possono trovare un compimento ideologico in un film su San Paolo che venne invece realizzato nel 1973, ovvero *E di Shaul e dei sicari sulle vie di Damasco* del regista romano Gianni Toti. In quest'opera sono infatti riassunti tanti dei temi comuni alle tre sceneggiature, come l'attualizzazione della figura di San Paolo, la sottolineatura del discorso politico che richiama alcuni aspetti del comunismo, la riflessione sul senso della Storia e sulla sua progressione.

I temi fondanti del film, intitolato *E di Shaul e dei sicari sulle vie di Damasco*, vengono peraltro annotati dallo stesso regista in una cartella informativa a cura dell'ufficio stampa della società Ital-noleggio cinematografico, un dattiloscritto di quasi una cinquantina di pagine nelle quali il regista propone alcune «chiavi di lettura o chiavi di visione o di re-visione» del film in «note informative» utili come «materiali di partenza» del film, per meglio sondarne la diegesi, la storia, i fatti e gli atti[1067] e che vengono dunque in questa sede in parte riproposte; è inoltre presente, presso la Biblioteca Totiana ad Alatri, uno storyboard, ovvero una rappresentazione visiva sullo stile del fumetto, della sceneggiatura del film.

La trama del film di Toti, definito da lui stesso «ultima opera prima (o la sua prima opera ultima)»[1068] è incentrata sulla figura di Paolo che all'inizio del film appare sotto «custodia militare libera» in un'*insula* romana nella quale è prigioniero, e dove riflette sulla fine dei tempi e sul destino del cristianesimo attorniato da un gruppo di giovani che lo interrogano. Sullo sfondo di un'epoca divisa tra due diverse violenze di classe, ovvero quella dell'ellenizzazione forzata di Antioco Epifane contro gli ebrei circoncisi e quella, opposta, degli zeloti-sicari, contro i pagani non circoncisi e quindi esclusi dal popolo eletto, Paolo ripercorre gli eventi della propria vita, attraverso una «inenarrazione per giustapposizione di motivi dialettici»: le

[1067] Tale cartella è consultabile presso la biblioteca Marta Gobetti dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza di Torino, costituita al momento della fondazione dell'Archivio nel 1970 al fine di integrare i fondi audiovisivi dell'archivio con una documentazione libraria e cartacea. Per una attenta analisi sulla genesi dell'opera, sui materiali fino all'accoglienza del pubblico alla Mostra del Cinema di Venezia si veda il recente libro M. Anastasi, *Modi di «aproduzione». E di Shaul e dei sicari sulle vie da Damasco di Gianni Toti* in *L'eccezione alla regola. Modi di produzione alternativi del cinema italiano dal dopoguerra agli anni Ottanta*, a cura di C. Uva e V. Zagarrio, Marsilio, Venezia, 2024.

[1068] G. Toti, *E di Shaul e dei sicari sulle vie di Damasco*, Cartella p. 11. La numerazione e stata data in base al numero complessivo delle pagine costituenti la cartella, in tutto 45.

peregrinazioni, le cacciate, le lapidazioni, gli scontri con le gerarchie sacre e statuali, il primo Concilio di Gerusalemme, i processi subiti dinnanzi al sinedrio e ai governatori romani Erode Agrippa, Berenice e Porcius Festus. Il film si conclude con l'incontro tra Paolo e un sicario venuto a ucciderlo, che però è già atteso dall'apostolo, che infatti era stato edotto di una congiura ordita da quaranta zeloti per uccidere l'ex fariseo traditore della causa zelota dal nipote Alexias, inizialmente intenzionato a far parte della strage. E in questa scena finale, nel dialogo tra il santo e il sicario «determinato a capire», si riassume il senso del film: Saul e lo zelota, infatti, «si affrontano sui temi sanguinosi della lotta armata e della lotta ideale per la mutazione ("gli schiavi dell'uomo cambiano, i re padroni dell'uomo no"). I linguaggi sono diversi, eppure vi è tra il teologo e il militante una vicendevole comprensione dei loro ruoli storici con-divergenti: insieme decidono che la prossima morte di Shaul deve parlare un linguaggio inequivoco, che devono essere i comuni nemici, gli uomini dell'impero, a spegnere Shaul, perché sono loro che hanno più paura delle visioni profetico-utopiche del vecchio Inviato fra i popoli...»[1069]. Dopo questo incontro, Saul rimane solo e torna a interrogarsi su una profezia del profeta Enoch che parla di armenti in fuga che alla fine dei tempi si rivolgeranno contro tutte le belve della terra. Nell'ultima scena del film tale profezia si concretizza in un «sogno cinematografico» e dalle pelli dei montoni, emblema degli armenti, abbandonate sull'orizzonte del deserto, «affiorano, in una mutazione storica, le "figure" degli uomini con un volto nuovo: gli zeloti, i sicari e i combattenti dei nostri tempi», coi mitra in mano, «si lanciano sul futuro senza futuro… il sogno si ripete, profetico, perché siamo solo alla vigilia della mutazione»[1070]. Proprio nell'idea di questa mutazione storica, che congiunge passato e presente, appare una chiara citazione di Pasolini; per Toti, infatti, il tema fondante del film è l'enigma della storia, l'analisi della «metamorfosi umana» che è cominciata con Paolo ma che arriva fino ai giorni contemporanei scardinando la concezione lineare della storia e facendo confluire il tempo del passato nel presente: «siamo sull'autentica via di Damasco, attraversando i tempi fino alla realtà autostradale di oggi»[1071] e il Saul di Toti è proprio il punto di congiunzione che riduce tale lacerazione temporale, attraversandola.

In definitiva, quello che Toti compie è una profonda attualizzazione sia della figura sia del massaggio paolino che viene messo a confronto con le problematiche e le ideologie moderne, in particolare quella comunista, e dietro tale scelta sembrerebbe esserci proprio l'egida di Pasolini, che per primo aveva immaginato di analizzare la storia di Paolo attraverso un'analogia con gli anni Sessanta.

[1069] Ibidem p. 14.
[1070] Ibidem.
[1071] Ibidem p. 11.

È Massimo Raffaeli che, nell'articolo *Toti, set calcinato e redenzione totale* mette in relazione il film del regista romano con Pasolini[1072]. Secondo Raffaeli, infatti, Toti aveva parlato più volte con Pasolini[1073], incontrato nella redazione di «Vie Nuove» o all'ANAC, l'Associazione nazionale degli autori cinematografici, e in uno di questi incontri, Pasolini avrebbe spinto Toti a realizzare il film sotto una veste anche di attualità, suggerendo di citare in esso l'allora situazione di guerriglia nel Medioriente che avrebbe portato di lì a poco alla guerra del Kippur. Tale suggerimento viene ricordato dallo stesso Toti, che afferma in una precedente intervista rilasciata a Raffaeli nel luglio del 2004: «Fu proprio Pasolini che mi convinse a girare *... E di Shaùl ...* Così sono andato in Siria a girare la storia di san Paolo, lo zelota, traducendola dentro il conflitto dei fedayn che venivano massacrati ogni giorno. I fedayn io li sentivo come degli zeloti contemporanei»[1074].

Sono infatti numerosi i punti di contatto rintracciabili tra il film di Toti e il San Paolo non solo di Pasolini, ma anche di Zurlini e di De Seta; innanzitutto, l'approccio del regista ad un soggetto religioso che, ancora una volta, non avviene in chiave confessionale ma da un punto di visto storiografico che prescinde dagli elementi più irrazionali e miracolistici.

La storia del primo secolo è attentamente sviscerata da Toti, una scena cardine del film racconta difatti di una delle vicende più famose della prima guerra giudaica, ovvero, la caduta della fortezza di Judiphat, nella quale si erano asserragliati quaranta Giudei ribelli in quello che passò alle cronache come l'assedio di Iotapa. Tale episodio, ricordato nella sua sceneggiatura anche da De Seta, oltre a introdurre un pezzo di «cronistoria epica»[1075], serve a Toti per inserire la figura dello storico autore de *Le guerre giudaiche* e *Le antichità*, Flavio Giuseppe. Tale personaggio, infatti, fautore del suicidio collettivo degli ultimi superstiti di Iotapa ma al tempo stesso traditore della sua stessa idea, dal momento che all'ultimo decise lui solo di sopravvivere all'autodistruzione, è un esempio di «figura di un tempo della fine dei tempi»[1076], un emblema della dissoluzione del mondo giudaico e dell'ideologia del "popolo eletto". Scrive infatti Toti:

[1072] Un altro studio che indaga il rapporto tra il San Paolo di Pasolini e il film di Toti è il recente libro D. Calzetta, *Vedere Paolo*, Rimini, 2024 nel quale, oltre a questi due progetti su San Paolo sono indagati anche altri quattro, recenti, film d'autore sulla figura dell'apostolo, ovvero: *Arca Russa* di Aleksandr Sokurov (2002), Saul: *The Journey to Damascus* di Mario Azzopardi (2014), *Paul, Apostle of Christ* di Andrew Hyatt (2018) e *Translated* di Jerry E. Thompson (2018).

[1073] Toti e Pasolini ebbero di sicuro modo di incontrarsi più volte. Documentata nelle note all'edizione dei *Meridiani Mondadori* è la partecipazione di entrambi ad una tavola rotonda sul tema *Critica e nuovo cinema* tenuta a Pesaro nel maggio-giugno del 1965, nella quale Pasolini tenne l'intervento che poi sarà pubblicato come saggio dal titolo *Il cinema di poesia.* Toti, inoltre, è grande estimatore del cinema di Pasolini al quale dedica numerosi articoli tra cui: *Il Vangelo di Pier Paolo Pasolini. Cinema e scienza religiosa*, edito in «Tempo Presente» dell'ottobre 1964, *Le lontananze di Chiarini*, uscito su «Vie Nuove» nel settembre del 1967, e, sempre su «Vie Nuove», *Edipo Re e il linguaggio* (ottobre '97), *Monogirico*, in «Salvo imprevisti», gennaio-aprile 1976.

[1074] Articolo pubblicato sul sito online de «Il Manifesto» il 28 gennaio 2024. Cfr. https://ilmanifesto.it Toti, set calcinato e redenzione totale | il manifesto. [ultima consultazione 15/06/2025]

[1075] G. Toti, *E di Shaul e dei sicari sulle vie di Damasco,* Cartella p. 13.

[1076] Ibidem p. 37.

«Nel film, Flavius Josephus sta a rappresentare una forma cinica di coscienza della crudeltà infinita del trapasso e della sconfitta totale del "popolo unico alleato di Dio", lo scetticismo stoico trionfante anche fra i *pherushim* o farisei e una specie di supersaggezza intellettuale, una miscela di retorico patriottismo ebraico, di cultura ellenistica e di vanità»[1077]. Come nel caso di Flavio Giuseppe, anche gli altri personaggi del film vengono indagati da Toti in relazione al loro essere nella Storia e quindi anche di San Paolo, più che l'aspetto psicologico o spirituale, importa a Toti il ruolo storico; l'apostolo, infatti, funge nel film da mediatore tra la cronistoria epica e la storia moderna, tra le ideologie del passato e quelle del presente; Paolo è un rivoluzionario, un capo politico *ante litteram*, un uomo "profondamente umano", che si interroga nei suoi ultimi giorni sulla morte come ultimo nemico da annientare, in quanto distruttrice della corporalità, tema fondamentale per Paolo che vede nel corpo il tempio dello Spirito Santo e ne predica, in maniera assolutamente originale, l'immortalità (mentre per i greci l'immortalità era propria solo dell'anima). Ripercorrendo le vicissitudini della propria vita, viene fuori, più che il lato del santo, l'impegno organizzativo dell'apostolo, fino all'ultimo preoccupato per il destino delle comunità cristiane primitive da lui fondate nella quali riaffioravano i «contrasti di classe, e le prime degenerazioni sociali si annunciano, a dispetto delle norme paoline»[1078]. Anche la vicenda della conversione sulla via di Damasco viene interpretata da Toti come una presa di coscienza di Paolo della sua vera vocazione, come un'accettazione della missione a cui lui stesso si sente chiamato; Paolo non viene infatti accecato dalla luce della grazia divina ma è lui stesso che si auto acceca[1079] e che si pone poi come disvelatore della verità per tutti gli uomini ancora nelle tenebre, come nell'episodio dedicato a Bar Jesus, ricordato anche dagli altri registi, nel quale il mago e falso profeta di Pafo viene reso cieco da Paolo, che «gli toglie la vista con la violenza insostenibile della sua furia ideologica: tra le "ombre arabe" che si agitano nell'antico schermo del Karakuz, l'autoaccecato acceca l'accecatore delle coscienze»[1080].

Il Paolo di Toti è dunque il punto di contatto tra gli zeloti dell'antichità e gli "zelanti" di oggi, è la figura che permette un'interrogazione di tutta la Storia come storia delle ideologie attraverso cui le classi sociali si confrontano: «Negli spazi dell'antica dispersione, saltando due millenni, appaiono i combattenti del deserto, gli zeloti di oggi, non più suicidari senza destino, che discutono sul rapporto tra messianismo paolino, coscienza critica e utopia rivoluzionaria. Shaul ripercorre il loro cammino nel deserto cercando un nuovo modo di vedere e di sentire, riproponendosi e riproponendoci con angoscia visionaria il problema delle ombre mobili della

[1077] Ibidem p. 36.
[1078] Ibidem p. 12.
[1079] Ibidem p. 11.
[1080] Ibidem p. 13.

coscienza»[1081] e tale itinerario di riscoperta dell'evoluzione delle forme della coscienza politiche e spirituali viene attuato nel film anche grazie all'uso della musica, che, come in Pasolini avrebbe dovuto essere quella dei canti rivoluzionari, in Toti è quella beduina dei flauti del deserto, riprodotta da due flautisti siriani, «i migliori del deserto». L'uso di tale musica funge da collegamento diretto con i tempi antichi: riproponendo la memoria musicale immemore di un popolo che rimane uguale attraverso i millenni, essa permette infatti di entrare in una dimensione di «"beduinità" dia-sin-cronica».

L'aspetto politico e rivoluzionario è dunque preponderante nell'opera di Toti, tanto che tutto il film si può leggere come una interrogazione sulla storia circa il confronto tra teologia e marxismo e a tale tema Toti dedica alcune note esplicative; autodefinendosi come «partigiano, tenente del Corpo Volontari della Libertà, comunista ortodosso»[1082], Toti è il regista che maggiormente vuole imprimere alla sua opera prima un carattere di impegno sociale. Non a caso afferma di aver scritto i testi di una decina di cortometraggi, di cinegiornali militanti, di filmati politici e d'inchiesta sociologica anche in quanto membro del GIFIP, ovvero del Gruppo d'Iniziativa per il Film d'Intervento Politico[1083]. Nelle note presenti nella cartella informativa Toti ne dedica dunque una al confronto tra la teologia politica o della rivoluzione ed il marxismo mettendo in luce come in entrambe ci sia una comunanza di intenti, ovvero la volontà di opporsi con forza alla tendenza di sviluppo della moderna società industriale, ovvero il capitalismo, che ha smentito sia la speranza comunista di Marx sia la speranza cristiana, accantonandole entrambe. Toti parte dunque da queste «sconsolate tesi teopolitologiche», espresse dal filosofo tedesco Günter Rohrmoser, per indagare i limiti della forma ideologica della coscienza sociale, motivo per cui il film è stato intriso «di diacroniche interrogazioni sulle "figure" del progetto umano, da duemila anni e più a questi nostri tempi senza "segni"»[1084]. Scandagliando i punti di contatto tra Paolo e il comunismo, nella nota successiva Toti crea un collegamento che va da Shaul a Karl (Marx), citando alcune frasi tratte dalle *Lettere* paoline o dagli *Atti degli apostoli* nelle quali vengono sottolineati i principi che saranno presenti poi anche nel comunismo, come la comunione dei beni distribuiti a ciascuno secondo il proprio bisogno, la necessità del lavoro per la produttività sociale, l'uguaglianza sociale eccetera. Il regista cerca dunque nel film «di confrontare questi "slogans" di duemila anni fa con i nostri» ma con criticità, ovvero per «verificare le falsimiglianze, e interrogare proprio le miscele teologico-rivoluzionarie e passare oltre, nell'immaginazione metamitica, i confini del linguaggio estraniato, e sentire e vedere

[1081] Ibidem.
[1082] Ibidem p. 9.
[1083] Ibidem p. 10.
[1084] Ibidem p. 15.

dentro, e attraverso, le "figure" del progetto umano»[1085]. Toti esamina poi un passo di Engel tratto da *Sulle origini del cristianesimo* nel quale il cofondatore del marxismo paragona il cristianesimo primitivo al movimento operaio moderno, osservando come entrambi nascono da un movimento di oppressi (il Cristianesimo si affermò soprattutto tra gli schiavi, i liberti, i senza-diritti) ed entrambi predicarono un imminente riscatto dalla schiavitù e dalla miseria. Entrambi, in definitiva, si rivolsero al sottoproletariato, agli esclusi della società. Tale connessione viene ricordata anche da Ernest Renan, che scrisse uno dei libri più influenti per la ricezione di san Paolo, il quale osserva: «Se volete farvi un'idea chiara di ciò che fossero le prime comunità cristiane, non paragonatele con le congregazioni parrocchiali dei nostri tempi; esse erano piuttosto simili alle sezioni locali dell'Associazione Internazionale degli Operai»[1086].

In definitiva, il messaggio finale che Toti vuol lanciare allo spettatore col suo «non film» dai molteplici titoli[1087], dal momento che esso appartiene anche ai «co-autori spettatori, i quali continuano, completano e realizzano ogni volta il semi-lavorato filmico» è di riflettere sul presente alla luce del passato, e, in una citazione di Ulianin e Gorki presente nei titoli di testa e di coda, giunti ad un Crocevia dove hanno fine tutte le strade di Damasco, di scegliere tra due diavoli, quello blu del postumo messianesimo umanistico o quello giallo dell'utopia rivoluzionaria.

Attraverso il confronto con altre ricezioni della figura di san Paolo nel clima degli anni Sessanta è dunque possibile affermare che anche la citazione paolina di Pasolini, pur nella sua originalità, ripercorre una serie di tematiche comuni negli intellettuali dell'epoca di cui la più evidente è proprio il confronto tra la predicazione di San Paolo e la politica di Sinistra e, attraverso questa connessione, sia la critica alla società che in quegli anni si avvia verso l'età consumistica e capitalistica sia la critica alla Chiesa come istituzione ormai secolarizzata e dimentica del sentimento evangelico della carità.

San Paolo, dunque, affascina gli scrittori degli anni Sessanta per la sua intima contraddizione, per l'essere stato, ed essere sempre, nel profondo, un fariseo zelota, da una parte, ed essere

---

[1085] Ibidem p. 18.

[1086] Cfr. E. Renan, *San Paolo*, Lit Edizioni, 2017, p. 23: «Gli apostoli assomigliavano molto più a operai sindacalisti che diffondano le loro idee di osteria in osteria, che non ai missionari dei tempi moderni. Il loro mestiere restava una necessità». È inoltre da tener presente che il libro su san Paolo di Renan, che tra i primi sottolineò sul finire dell'Ottocento l'importanza ricoperta da Paolo in quanto creatore del cristianesimo universale e in quanto uomo scisso e contraddittorio, è presente nella biblioteca di Pasolini catalogata nel volume *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini* a cura di G. Chiarcossi e F. Zabagli, cit., p. 309. Sul rapporto tra Pasolini e Renan si interroga anche Francesca Sanvitale nell' articolo dal titolo *Il San Paolo di Pasolini; lo scandalo inattuale della verità* in «Il Ponte», 11, 1990, pp. 94-102; cfr. p. 99: «Avrà letto, Pasolini, la biografia di Renan? È lecito supporlo. Anzi, conoscendo la sua avidità di controllo e di informazione, possiamo esserne certi benché si sia basato, di sicuro, sulle *Lettere* che pose a contrasto con gli scritti apocrifi e perfino con gli *Atti*».

[1087] Alcuni dei titoli "possibili ma impotuti" trascritti da Toti nelle note informative sono: «non un film sulle vie da Damasco, o sulle vie da Dimachq, o sulle vie da El-Sham, o dove finiscono le vie che cominciarono a Damasco», o, ancora «L'ultimo nemico da annientare, la dittatura della morte, la morte della morte».

divenuto, dall'altra, il più importante degli apostoli, quello che impresse al cristianesimo la vocazione di universalità, di buona novella aperta a tutte le persone, soprattutto a quelle deboli e oppresse. In Paolo si attua il combattimento sulla necessità della Legge che da sempre affligge l'essere umano, in quanto tale combattimento si può riassumere in definitiva in quello della sempiterna lotta tra la libertà, il peccato e la colpa e l'uso del libero arbitrio. Paolo è però anche la figura che più di tutte ha mistificato il Cristianesimo, è colui che ha posto le basi della teologia, divinizzando la figura di Cristo e piegando il fluire della storia, facendo irrompere la linearità del progresso all'interno del tempo mitico dell'eterno ritorno, per poi, nella *parusia* della fine dei tempi, far conflagrare nuovamente la storia in sé stessa.

Ciò che in definitiva affascina di San Paolo è la metanoia che avviene in lui, ovvero il radicale stravolgimento dell'essere e il cambiamento di paradigma dell'esistenza. In tale mutamento, che porta al concetto paolino di "uomo nuovo", rinnovato, trovano un punto d'appoggio numerose riflessioni filosofiche, come viene notato anche da Toti: nel «mutamento interiore del senso o della sensibilità» stanno «la *renovatio* kantiana, l'educazione estetica schilleriana, […] la retorica rivoluzionaria da Josif Vissarionovic a Castro Ruz, Ernesto Lynch eccetera». La riflessione sulla Legge e quindi sulla morale dell'uomo conduce a Nietzsche, conduce all'*Aufhebung* di Hegel, cioè al superamento della Legge affine, «mutati i tempi da mutare, all'antilegalismo paolino»[1088].

Ma c'è infine un ultimo punto sul quale si vorrebbe concludere la riflessione su san Paolo fatta dagli intellettuali del dopo guerra, ovvero, la sottile connessione tra l'ebreo apostolo delle genti e il genocidio perpetrato dal nazismo. In un'epoca in cui la memoria di tale abominio era ancora una ferita aperta e sanguinate, riflettere su Paolo, di nascita ebreo e comunque legato al destino del popolo ebraico, significava riflettere sul destino di persecuzione accaduto al "popolo eletto".

Pasolini più che mai realizza tale paragone: le persecuzioni attuate nei confronti dei primi cristiani-ebrei (nei quali non era ancora netta inizialmente la separazione tra le due fedi, in quanto tutti i primi cristiani erano di origine ebrea) da parte dell'impero romani si ripresenta poi, nel corso della storia, nello sterminio dei nazisti, all'interno dei corsi e dei ricorsi storici: alle crocifissioni e flagellazioni del primo secolo si sovrappongono le immagini delle fucilazioni, dei rastrellamenti sommari, delle torture.

Tale paragone è presente anche in De Seta che inserendo nella scena 38 l'incontro tra Paolo e un gruppo di schiavi (e sulla schiavitù nel mondo antico De Seta raccoglie molto materiale storico) decide di paragonare la visione degli schiavi dell'epoca a quella dei sopravvissuti ai lager nazisti, un richiamo visivo ben presente agli spettatori dell'epoca: «Gli apostoli si

[1088] G. Toti, *E di Shaul e dei sicari sulle vie da Damasco*, Cartella p. 27.

avvicinano. Gli schiavi sono magrissimi; le teste rasate e gli occhi incavati ricordano i sopravvissuti dei campi di sterminio nazisti. Qualcuno ha una "F" marchiata a fuoco sulla fronte – "Fugitivus", cioè schiavo che è fuggito»[1089]. E proprio di fronte a questa umanità ridotta in schiavitù e privata della dignità, Paolo prende consapevolezza della necessarietà del fatto che la buona novella venga annunciata a tutte le persone, soprattutto a quelle reiette dalla società: «A chi infatti dovevano essere rivolte le parole di Gesù se non a quella umanità innumerevole, opaca e derelitta che costituiva il fondamento economico del potere romano?»[1090].

Infine, anche Toti immagina di creare un collegamento tra Paolo e il nazismo tanto che nel film avrebbe dovuto essere presente anche «il riscontro contemporaneo di Shaul», che però, per opposizione della produzione, rimane solo «nella sceneggiatura o nella penna»[1091], ovvero Dietrich Bonhöffer, il fondatore della "teologia della morte di Dio", un pastore protestante che si oppose a Hitler in una cospirazione e che venne perciò impiccato da Himmler alla vigilia della fine della guerra nel campo di Flössenburg. Tale esempio di lotta per la libertà in opposizione alle ideologie che opprimono l'uomo nella disuguaglianza rappresenterebbe il vero lascito di San Paolo, tanto che Bonhöffer sarebbe per Toti «l'altra faccia del paolinismo postumo»[1092].

E anche il Paolo di Pasolini, nonostante l'intima contraddizione che lo porta a volte a cedere all'autoritarismo del potere, non esita a correre in soccorso dell'umanità ferita e oppressa, rappresentata per metafora da un giovane della città di Macedonia che, apparso in una visione a Paolo, gli chiede soccorso. Il giovane, infatti, da «biondo, alto, forte, bellissimo, con gli occhi chiari, sensuale e pure» diventa «sempre più pallido, affranto, divorato da un misterioso male: piano piano rimane mezzo nudo, orribilmente magro; cade a terra, si raggomitola: è diventato una delle atroci carogne viventi dei lager, con la testa rapata, la pelle bluastra, gli occhi schifosamente sorridenti, gonfi nel viso ridotto a pochi ossicini, come quello di un bambino, la poca carne orribilmente deturpata da piaghe e purulenze ripugnanti»[1093].

San Paolo accorre dunque alla richiesta di aiuto consapevole che con la sua predicazione può opporsi alla schiavitù del nazismo, così come alla schiavitù del capitalismo (essendo infatti il sogno del Macedone l'analogia della Germania neocapitalista), in definitiva a qualsiasi schiavitù dell'uomo, perché «per la libertà Cristo ci ha liberati»[1094].

[1089] V. De Seta, *Vita di Paolo di Tarso*, p. 482.
[1090] Ibidem.
[1091] G. Toti, *E di Shaul e dei sicari sulle vie da Damasco*, Cartella p. 35.
[1092] Ibidem.
[1093] P. P. Pasolini, *San Paolo* in ID., *Per il cinema* tomo II, cit., p. 1929.
[1094] Ibidem p. 1899.

Bibliografia

Opere di Pasolini

Pasolini P. P., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2 tomi, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2003, 2009 (2).

Pasolini P. P., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 tomi, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1999.

Pasolini P. P., *Il Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2001

Pasolini P. P., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, 2 tomi, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2001

Pasolini P. P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 tomi, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1999, 2008 (2).

Pasolini P. P., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1999.

Pasolini P. P., *Lettere 1940-1954* tomo I con una cronologia della vita e delle opere a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino, 1986.

Pasolini P. P., *Lettere 1955-1975* tomo II con una cronologia della vita e delle opere a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino, 1986.

Pasolini P. P., *Il Caos*, Roma, L'unità Editori riuniti, 1991.

Pasolini, P. P., *Il cinema in forma di poesia* a cura di L. De Giusti, Cinemazero, Pordenone, 1979.

Pasolini P. P., *Interviste corsare sulla politica e sulla vita: 1955-1975* a cura di M. Gulinucci, Liberal, Roma, 1995.

Altre opere

Agamben G., *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia del governo*, Bollati Boringhieri, Vicenza 1997.

Agamben G., *Il tempo che resta. Un commento alla lettera ai Romani*,Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

Altieri R., *La rivoluzione nonviolenta. Per una biografia intellettuale di Aldo Capitini*, BFS, Pisa, 1998.

Anastasi M., *Modi di «aproduzione». E di Shaul e dei sicari sulle vie da Damasco di Gianni Toti* in L'eccezione alla regola. Modi di produzione alternativi del cinema italiano dal dopoguerra agli anni Ottanta, a cura di C. Uva e V. Zagarrio, Marsilio, Venezia, 2024.

Annovi G. M., *L'ossessione della fedeltà* in «Il Verri», n. 77, ottobre 2021, pp. 65-73.

Arecco S., *Pasolini. Ancora il linguaggio della realtà*, «Filmcritica», 214, 1971, ora in E. Magrelli, *Con Pier Paolo Pasolini*, Bulzoni, Roma, 1977.

Arecco S., *Pier Paolo Pasolini*, Partisan, Roma, 1972.

Auerbach E., *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di A. Roncaglia, Einaudi, Torino, 2000.

Augieri C., *Sul senso affabulante. Pasolini, la letteratura e la ri-simbolizzazione "orizzontale della storia"*, Edizioni Milella, Lecce, 2001.

Bachtin M., *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura*, Einaudi, Torino, 1997.

Balbi M., *Fariseo quanto alla società. Pasolini e il sogno del San Paolo (1966-1975)* in «Studi Pasoliniani» 7, 2013, pp. 78-87.

Barbato A. *L'alternativa fantasma, Pasolini e Leiris: percorsi antropologici*, Webster, Padova, 2010;

Bausi F., *Il Tolstoj di Giovanni Pascoli. Storia redazionale e area culturale* in «Studi di Filologia Italiana», LXV, pp. 337-368.

Bazzocchi M. A., *Costellazioni di immagini: tracce di Walter Benjamin in Pasolini, tra la* Divina Mimesis *e* La Rabbia in «Studi Pasoliniani», 13, 2019, Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 13-27.

Bazzocchi M. A., *Le forme del tempo nella poesia di Pasolini* in «Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco» a cura di E. Graziosi, CLUEB, Bologna, 2008.

Bazzocchi M. A., *Pasolini: figure del destino* in «Studi Pasoliniani», 4, 2010, pp. 37-45, Fabrizio Serra Editore, Roma.

Bazzocchi M. A., *Pier Paolo Pasolini*, Mondadori, Milano, 1998.

Benini S., *The sacred flesh*, University of Toronto Press, 2015.

Benjamin W., *Angelus novus, Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1982.

Benjamin W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* note e commento a cura di A. Baricco, Torino, Einaudi, 2011.

Benjamin W., *Über den Begriff der Geschichte*, in ID., *Gesammelte Schriften*, vol. I, p. 702-704.

Bodei R., *Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin*, «Aut Aut», 189-190, maggio-agosto 1982.

Bonaparte M., *Eros, Saul de Tarse et Freud* in «Revue francaise de psychanalyse», 1957.

Brassens G., *Misogynie à part* in G. Vettori, N. Svampa. *Canzoni e risate*, Lato Side Editori, Roma, 1979.

Brown N. O., *Corpo d'amore*, Il Saggiatore, Milano, 1969.

Brown N. O., *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia*, Adelphi, Milano, 1964.

Buci-Glucksmann C., *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*, London, 1994.

Calzetta D., *Vedere Paolo*, Pazzini, Rimini, 2024.

Capitini A., *La nonviolenza, oggi. Documenti e testimonianze sulla marcia Perugia-Assisi*, Einaudi, Torino, 1962.

Carbone L., *Pier Paolo Pasolini. Tempi, corpi, mutamenti sociali.* in *Altre sociologie. Dodici lezioni sulla vita e sulla convivenza* a cura di M. A. Toscano, FrancoAngeli, Milano, 2011, pp. 401-447.

Carotenuto P. P., *Saint François et le franciscanisme dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, tesi di Dottorato discussa il 23 novembre 2019 presso l'Università Sorbonne di Parigi.

Casi S., *Desiderio di Pasolini: omosessualità, arte e impegno intellettuale*, Sonda, Torino, 1990.

Cerica A., *Petrolio di Pasolini (appunti 32, 97 e 129 c). Il riso che morde il potere, tra salotti, feste e tv* in *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)* a cura di A. Camerotto e S. Maso, Mimesis, Milano, 2017, pp. 257-280.

Chiarcossi G. e Zabagli F., *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Olschki, Firenze, 2017.

Chiesa L., *Pasolini, Badiou e Žižek e l'eredità dell'amore cristiano* in *Wieder Religion? Christentum im zeitgenössischen kritischen Denken*, Kant, Turia, 2006 pp. 107-126.

Chiesi R., *Il corpo del degrado. Appunti sull'Italia del presente nell'opera di Pasolini (1973-1975)* in *L'eredità di Pier Paolo Pasolini* a cura di A. Guidi, P. Sassetti, Mimesis, Milano, 2009.

Chiesi R., *Un "uomo nuovo" del presente, "venuto dal niente". Pasolini e il ritratto della borghesia nell'episodio contemporaneo di* Porcile in «Studi Pasoliniani», 7, 2013, pp. 23-34.

Chilanti F., *Gli ultimi giorni dell'età del pane*, Milano, Mondadori, 1974.

Ciarrapica C., Bizzozero A., *Il Sogno di Pier Paolo Pasolini. La sceneggiatura incompiuta del suo film su san Paolo*, San Paolo Edizioni, Milano, 2023.

Claudel P., *Tre figure sante*, Edizioni paoline, Milano, 1956.

Colson J., *Paolo Apostolo martire*, Mondadori Editore, Verona, 1974.

Conti Calabrese G., *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano, 1994.

Contini G., *Al limite della poesia dialettale* in ID., *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, a cura di R. Broggini, Edizioni Salvioni, Bellinzona, 1981.

Contini G., *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino, 1970.

Croce B., *Ultimi saggi*, Laterza, Bari, 1963.

Dalmas D., *La protesta di Fortini*, prefazione di G. B. Squarotti, Stylos, Aosta, 2006.

Danielou J., *Saggio sul mistero della storia*, Morcelliana, Brescia, 1957.

De Cilia E., *In principio era il verbo (e il verbo era presso la madre)* in *Pasolini e l'interrogazione del sacro* a cura di A. Felice e G. P. Gri, Marsilio Editore, Venezia, 2013.

De Fiore L., *Risposte pratiche, risposte sante. Pasolini il tempo e la politica*, Rotomail Italia, Milano, 2018.

De Foucauld C., *Écrits spirituels*, Gigord, 1927.

De Laude S., Pasolini, *Teorema e Ernesto de Martino*, in *Letteratura e antropologia. Generi, forme e immaginari*, a cura di A. Carli, S. Cavalli, D. Savio, Pisa, Edizioni ETS, 2021, pp. 241-250.

De Le Nieves Muniz M., *Dalla «Meglio» alla «Nuova gioventù»: temporalità e sdoppiamento in Pasolini* in «Letteratura italiana contemporanea», IX, 24, maggio-agosto 1988, pp. 307-316.

De Martino E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino, 1977.

De Martino E., *Furore, simbolo, valore*, Il Saggiatore, 1962.

De Martino E., *Mito e religione* in F. Fortini, *Profezie e realtà del nostro secolo*, Laterza, Bari, 1965.

De Martino E., *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Laterza, Bari, 1941.

De Michele G., *Tiri mancini: Walter Benjamin e la critica italiana*, Mimesis, Milano, 2000.

Deleuze G., Guattari D., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma, 2010.

Deleuze G., *Clinica e critica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996.

Deleuze G., *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna, 1971.

Deleuze G*., L'immagine tempo Cinema 2*, Einaudi, Torino, 2017.

Deleuze G., *L'immagine-movimento Cinema 1*, Einaudi, Torino, 2016.

Desogus P., *In difesa dell'umano. Pasolini tra passione e ideologia,* La nave di Teseo, Milano, 2025.

Desogus P., *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura e ideologia*, Marsilio, Venezia, 2022.

Desogus P., *L'infelice antitesi. Pasolini e de Martino nei primi anni Cinquanta*, in P. Desogus, R. Gasperina Geroni, G.L. Picconi (a cura di), *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, Roma, Carocci, 2022, pp. 96-109.

Desogus P., *Pasolini ed Ernesto de Martino* in "*Nuovi Argomenti" 1953-1980. Critica, letteratura e società*. Atti del Convegno di Studi – Pisa 26-28 ottobre 2022, Città di Castello, I libri di Emil, 2024, pp. 219-232.

Di Blasi L., *One Divided by Another: Split and Conversion in Pasolini's "San Paolo"*, in L. Di Blasi, M. Gragnolati, *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions,* Turia Kant, Vienna, 2012, pp. 189–207.

Didi-Huberman G., *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2010.

Didi-Huberman G., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, traduzione italiana di A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino 2017.

Didi-Huberman G., *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, a cura di F. Agnellini, Mimesis Edizioni, Milano, 2018.

Didi-Huberman G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini, traduzione italiana*, a cura di S. Chiodi, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

Eliade M., *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizioni*, Lindau, Torino, 2018.

Eliade M., *Mito e realtà*, Boria editore, Torino, 1966.

Eliade M., *Trattato di Storia delle religioni* a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

Escobar R., *Nietzsche e la filosofia politica del XIX secolo*, Il formichiere, Milano, 1978, pp. 167-72.

Escobar R., *Pier Paolo Pasolini: progetto per un film su San Paolo*, in «Cinemasessanta», 121, 1978, pp. 19- 25.

Fabbri P., *La svolta semiotica*, Laterza, Bari, 2001.

Fichera G., E*xtrema spes. Fortini e Pasolini, per un al di là della speranza*, in P. Desogus, *Nel segno della contraddizione. Pasolini e Fortini due poeti del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2024, pp. 95-105.

Fofi G., Volpi G., *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, Lindau, Torino, 1999.

Fortini F., *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino, 1993.

Fortini F., *II comunismo* in ID., *Versi Scelti 1939-1989*, Torino, Einaudi, 1990.

Fortini F., *Dieci inverni (1947-1957). Contribute ad un discorso socialista*, a cura di S. Peluso, Quodlibet, 2018.

Fortini F., *Profezie e realtà del nostro secolo*, Dedalo Litostampa, Bari, 1965.

Fusillo M.*, La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma, 2015.

Gardair J. M., *Intervista a Pasolini* in «Stanford Italian Review», vol. 2, n. 2, 1982, pp. 46-48.

Gentile G., *La filosofia di Marx. Studi critici*, Pisa, Spoerri, 1899.

Gentili S., *La Legge di san Paolo e le storia del Novecento in Pasolini* in «Lettere Italiane», vol. 60, n. 4, 2008, pp. 543-568, Casa Editrice Leo S. Olschki.

Gentili S., *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Carrocci, Roma, 2016,

Giannini G., *Sono ancora un bambino (ma nessuno può sgridarmi)*, Longanesi, Milano, 2014.

Gillabert E., *Saint Paul, le colesse aux pieds d'argile*, Métanoia, 1974.

Gioffrè M. R., *Deleuze e Pasolini: un discorso indiretto libero* in «Agon», 1, 2014.

Giorgio D., *San Paolo in Pasolini* in *Amicorum Munera. Studi in onore di Antonio V. Nazzaro* a cura di G. Luongo, 2016, pp. 669-686

Giuliani S., *Jacob Taubes e la teologia politica di san Paolo* in «Humanitas», 4, 2001, pp. 568-604.

Giuliani S., *San Paolo secondo Pasolini: ascesi e organizzazione* in «Cahiers d'études italiennes» 9, 2009, pp. 115-125.

Giulio R., *San Paolo in Pasolini: mondo della storia e mondo del divino* in «L'Italianistica oggi: ricerca e didattica», Atti del XIX Congresso dell'Adi, Adi editore, Roma, 2017, pp. 1-5.

Gramsci A., *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino, 1975.

Gramsci A., *Scritti di economia politica*, a cura di F. Consiglio e F. Frosini, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.

Guastini T., *Chi è San Paolo? Le risposte di Pasolini e Badiou* in «Pólemos», vol. 9, n. 2, 2016, pp. 87- 105.

Guerra G., *Le forme della comunità: Benjamin e san Paolo* in «Fenomenologia e società» 2, 2000, pp. 72-97.

Jesi F., *Letteratura e Mito*, Einaudi, Torino, 1973.

Labriola A., *In memoria del Manifesto dei comunisti*, in ID., *La concezione materialistica della storia*, a cura di E. Garin, Laterza, Bari, 1973, pp. 5-55.

Lago P., *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo Re, Teorema, Porcile, Medea*, Mimesis, Milano, 2020.

Laing R. D., *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Einaudi, Torino, 1969.

Liccioli E., *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Le Lettere, Firenze, 1997.

Luglio D., *Pasolini e Nietzsche: Elementi per una genealogia*, in "Syzetesis", n. X, 2023, pp. 191-210.

Luglio D., *Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Benjamin e Pasolini, due teorie del cinema a confronto*, in "Studi Pasoliniani", n. 13, 2019, pp. 71-85.

Lukàcs G., *La distruzione della ragione*, Einaudi, Torino, 1959.

Maggi A., *Le ragioni del pensiero di Norman O. Brown nell'ultimo Pasolini* in «Studi Pasoliniani», 10, 2016, pp. 11-23.

Maggi A., *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago Press University, Chicago, 2009.

Mancino A. G., *«Due torti non fanno una ragione»: disappunti per un Vangelo africano in Destino e finitezza su Valerio Zurlini*, a cura di E. Di Mauro, G. Mancini, Affinità elettive edizioni, Milano, 2011.

Mariniello S., *Saint Paul: The Unmade Movie* in «Cinémas: Journal of Film Studies», vol. 9, n. 2-3, 1999, pag. 67- 84.

Mariniello S., *Temporality and the Culture of Intervention* in «Autumn», vol. 22, n. 3, 1995, pp. 111-139.

Maritain J., *Il pensiero di San Paolo*, Borla, Torino, 1964.

Mauriac F., *L'affaire Favre-Bulle* in https:// mauriac-en-ligne.huma-num.fr.

Metz C., *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995.

Migliore S., *Mistica povertà: Riscritture francescane tra Otto e Novecento*, Istituto storico dei Cappuccini, Roma, 2001.

Minotti G., *Valerio Zurlini*, Il castoro, Milano 2007.

Monge A., *Rimpianto per il "Paolo" di Pasolini*, in «Paulus», n. 1, 2008.

Moravia A., *La speranza ossia cristianesimo e comunismo*, Roma, Documento Libraio Editore, 1944 in ID., *Impegno controvoglia, Saggi, articoli, interviste: Trentacinque anni di scritti politici*, a cura di R. Paris, introduzione di S. Casini, Milano, Bompiani, 2008.

Moretti M., *"La cultura di ogni grande scrittore è medievale": il sistema allegorico dantesco in Petrolio di Pier Paolo Pasolini* in «Moderna Språk» 117 (2), 2023, pp. 117-133.

Nietzsche F., *Aurora e frammenti postumi (1879-1881)*, Adelphi, Verona, 1964.

Nietzsche F., *Frammenti postumi 1887-1888*, volume VIII tomo II delle Opere di Friedrich Nietzsche, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1971.

Nietzsche F., *L'Anticristo. Maledizione del cristianesimo*, Adelphi, Milano, 2004, pp. 20-21

Parmeggiani F., *Pasolini e la parola sacra: il progetto del "San Paolo"* in «Italica», vol. 73, n. 2, 1996, pp. 195-214.

Pascal B., *Pensieri*, Einaudi, Torino, 1962.

Pascoli G., *La messa d'oro*, Zanichelli, Bologna, 1905.

Pascoli G., *Poemi italici*, a cura di G. F. Contini, Zanichelli, 2009.

Pera G., *Per una lettura politica e psicanalitica di Pasolini* in «Dialoghi Mediterranei» (online), 1° maggio 2023.

Piault M. H., *Du colonialisme A l'Échange*, in «CinémAction» 64, 1992, pp. 58-65.

Picconi G. L., *La sopravvivenza di Pasolini: modernità delle tradizioni popolari*, in *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, a cura di Lisa El Ghaoui e Federica Tummillo, Pisa-Roma, Serra, pp. 69-78.

Picconi G. L., *Genealogia di un mattino grigio. Appunti su continuità e discontinuità storica in Pasolini*, in *Pasolini, Foucault e il "politico"*, a cura di A. Felice, R. Kirchmayr, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 57-69.

Picconi G. L., *Un nuovo soffio della storia: Benjamin e "Poesia in forma di rosa"*, in "Studi pasoliniani", n.13, 2019, pp. 57-69.

Picconi G. L., *Le ragioni di un'abiura. "Officina" e Pasolini attraverso Fortini*, in P. Desogus, *Nel segno della contraddizione. Pasolini e Fortini due poeti del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2024, pp. 37-61.

Picconi G. L., *"Oppongo al cordoglio un certo manierismo": Patmos e il tragico nella poesia dell'ultimo Pasolini*, in "Between", n. 14, novembre 2017, pp. 1-22.

Quirino I., *Pasolini sulla strada di Tarso*, prefazione di G. Zigaina, Costantino Marco, Lungro, 1999.

Renan P*., San Paolo*, Lit Edizioni, Roma, 2017.

Rinaldi R., *«Ubi amor ibi oculus est». Pasolini e Pound* in «Studi Pasoliniani» 1, 2007, pp. 37-54.

Roheim G., *Magic and schizophrenia*, Warner Muensterberg, Bloomington, Indiana University Press, 1970.

Rota E., *Oedipus has a complex: Pasolini's freudian tragedy* in «Studi Pasoliniani», 9, 2015.

Sacchetti A., *Pasolini e il sacro IV. Paolo di Tarso, fondatore e santo: La sceneggiatura per un film non fatto* in «Il sangue della redenzione», luglio-dicembre 2006, pp. 145-210.

Santato G., *Il futuro in Pasolini: un "non tempo"* in «Studi Pasoliniani» n. 7, 2013 pp. 11-21.

Santato G., *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza, Vicenza, 1980.

Santato G., *«L'abisso tra corpo e storia». Pasolini fra mito, storia e dopostoria*, in «Studi Pasoliniani» 1, 2007, pp. 15-26.

Sanvitale F., *Il San Paolo di Pasolini; lo scandalo inattuale della verità* in «Il Ponte», 11, 1990, pp. 94-102.

Scarlato A., *La tela strappata. Storie di film non fatti*, prefazione di P. Montani, Cosenza, L. Pellegrini, 2016.

Scilironi P., *San Paolo e la filosofia del Novecento*, a cura di C. Scilironi, CLEUP, Padova, 2008.

Scotti M., *Una polemica in versi: Fortini, Pasolini e la crisi del '56* in «Studi Storici», Anno 45, n. 4, pp. 991-1021.

Sichera A, *La consegna del figlio. "Poesia in forma di rosa" di Pasolini*, Edizioni Milella, Lecce, 1997.

Siti W., *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pier Paolo Pasolini*, Rizzoli, Verona, 2022.

Sobrero A. M., *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, CISU, Roma, 2015.

Stimilli E., *Jacob Taubes. Sovranità e tempo messianico*, Padova, Morcelliana, 2004.

Subini T., *La caduta impossibile: San Paolo secondo Pasolini* in *Il dilettoso monte: raccolta di saggi di filologia e tradizione classica* a cura di M. Gioseffi, LED, Milano, 2004, pp. 227-274.

Subini T., *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2007.

Subini T., *Pasolini e la Pro Civitate Christiana* in «Bianco e Nero», 1-3, 2003.

Tagliacozzo T., *Jacob Taubes interprete della teologia politica di Benjamin* in «Paradigmi», 56, 2001, pp. 283-311.

Taubes J., *La teologia politica di San Paolo*, Adelphi, Milano, 1997.

Tinelli G., *Pasolini e De Martino*, online www.Pasolini.net/TesiTinelli03.htm

Tonelli A., *Per indegnità morale. Il caso Pasolini nell'Italia del buon costume*, Laterza, Bari, 2015.

Trentin F., *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini* in «Lo sguardo», 19, 2015, pp. 33-43.

Vanin R., *Pasolini secondo Zanzotto* in «Studi Pasoliniani» 12, 2018.

Venturi M. T., *«Io vivo fra le cose e invento, come posso, il modo di nominarle». Pier Paolo Pasolini e la lingua della realtà*, Firenze University Press, 2020.

Verbaro C., *Il paesaggio umano. Procedimenti etnografici e demologici nell'opera di Pasolini*, in *Letteratura e antropologia. Generi, forme e immaginari*, Atti del XXI convegno Internazionale della Mod, 13-15 giugno 2019, a cura di A. Carli, S. Cavalli, D. Savio, Pisa, ETS, 2021, pp. 83-98

Verde F., *Contraddizione e opposizione: per la critica di Pasolini alla dialettica ("hegeliana")* in «Studi Pasoliniani», 14, 2020.

Vinay T., *L'amore è più grande. La storia di Agàpe e la nostra*, Claudiana, Torino, 1995.

Weil S., *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Rusconi, Bologna, 1974.

Zanzotto A., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994.

Zanzotto A.*, Scritti sulla letteratura*, Oscar Mondadori, Milano, 2001.

Zurlini V., *Pagine di un diario veneziano. Gli anni delle immagini perdute*, prefazione di F. Tuena, introduzione di V. Pratolini, Mattioli 1885, 2022.

Appendice

I testi presentati in appendice sono una selezione delle numerose interviste che Pasolini ha rilasciato sul progetto per un film su *San Paolo* a partire dal 1966 e sino al 1975; ciò dimostra la lunga frequentazione di Pasolini con la figura dell'apostolo a cui, fino alla fine dei suoi giorni, avrebbe voluto dedicare un'opera cinematografica. Uno degli intenti di tale "carosello" è infatti quello di dimostrare le continue evoluzioni del progetto su San Paolo in Pasolini, a volte prossimo alla realizzazione, altre volte accantonato a favore di altre opere, altre ancora apparentemente abbandonato, salvo poi venir sempre ripreso.

Tali interviste sono consultabili presso l'Archivio Pier Paolo Pasolini della biblioteca Renzo Renzi della Cineteca di Bologna, dove si trovano raccolte in numerosi faldoni. Le interviste che vengono presentate in questa sede risultano di particolare rilevanza in quanto non sono presenti nell'edizione su Pasolini del Meridiano Mondadori e quindi risultano di difficile reperibilità.

Non potendo presentare l'intero spoglio fatto di tutte le interviste nelle quali Pasolini parla del *San Paolo*, si è deciso di sceglierne solo alcune, sulla base dell'utilità per questo progetto di dottorato: il criterio di selezione è stato dunque quello della novità, che ha portato alla predilezione per quelle interviste nelle quali Pasolini esprime nuove idee o concetti sul *San Paolo* che non sono stati rilevati in altre sedi, come ad esempio la volontà di utilizzare il bianco e nero per le parti della sceneggiatura dove compare il Paolo santo, il colore nelle parti invece dedicate al Paolo prete o, ancora, le idee sui diversi attori che Pasolini avrebbe voluto come interpreti di San Paolo.

L'importanza di queste interviste deriva inoltre dal fatto che, proprio durante lo spoglio di tale materiale, è stata "scoperta" la connessione tra il progetto su san Paolo di Pasolini e quelli quasi contemporanei di De Seta e Zurlini, dei quali altrimenti non si avrebbe avuto conoscenza e che ha portato ad un ampliamento della tesi di dottorato per tentare una comparazione tra le opere dei tre registi, diverse tra loro eppure facenti parte della stessa ricezione della figura di San Paolo negli intellettuali degli anni Sessanta.

Sono dunque presenti anche una serie di interviste rilasciate da De Seta sul suo progetto *Vita di Paolo di Tarso* e la cartella informativa contenente alcuni appunti sul film di Toti *E di Shaul e dei sicari sulla via da Damasco*, nonché un'immagine tratta dallo *storyboard* del film di Toti.

Lo scandalo di Francesco.
Dibattito a cura di F. Bolzoni, interventi di P. P. Pasolini, L. Cavani, A. Zarri, L. Alessandrini in "Orizzonti" 5/6/66



oprio contro questi che gli autori lottano da mpre. Mi meraviglia e dispiace che proprio solini non faccia che insistere su un giudizio oralistico alla stregua della critica dei quotiani e settimanali meno onesti del Paese. Pare e gli dispiaccia che i giornali di idea marxia ne abbiano fatta una critica positiva e pare e tenti appunto una correzione in termini eologici dicendo: *il Francesco non è marxia* ma piccolo borghese, laico-liberale. Ma è oprio dal fatto che si possa dire del *Francee una cosa e il suo contrario* che si rivela limite di queste definizioni e che mostrano e *Francesco* è al di fuori di queste questioi, al di fuori come ho inteso farlo io, anche le caratteristiche dell'esperienza di *Francee* hanno implicazioni ideologiche di vario gee che possono interessare questi o quelli proio perché si tratta di un'*esperienza personae* culturale (cultura come vita) nel senso che riguarda tutti. Voglio credere che il giudi*o moralistico di Pasolini* sia determinato dal prevenzione verso la TV in genere, prevenone che, come ho detto, in parte condivido a ausa della quantità di lavori culturalmente iseducativi che trasmette.

Come molti della mia generazione, ho un grane fastidio per le parole astratte, perciò non apisco il valore culturale di frasi come « la olle e sublime aristocraticità della religione » faccio notare a Pasolini che è il tono delle letere di *protesta di piccoli-borghesi* arrivate ai giornali sul mio film) e così pure non capisco l « sublime » a causa dell'inflazione di queste ose perpetrate dal D'Annunzio ed epigoni. Amo verbi e poco gli aggettivi di questo genere. Francesco ha tentato di portare la parola di Gesù dall'astrazione nella quale era mantenuta dai contemplativi *assoluti dei suoi tempi (che* coltivavano spesso la religione come un fiore di serra) all'esperienza umana attraverso la pro*pria esperienza e nel momento* che la parola del Vangelo, parola viva, si fa vissuta con lui *non è né folle* (anche se pare a chi non appro*va) né sublime* (anche se lo è in quanto fa supe*rare all'uomo i limiti dei propri pregiudizi* fino ad allora alimentati) né aristocratica (anche se molti sono chiamati e pochi gli eletti).

Cavani: Sono, insomma contraria al facile mi*sticismo* come del resto al moralismo: il giudizio moralistico, politico, non è un giudizio ma un alibi di fronte a se stessi; esso ha sempre causato grave danno agli autori, gli autori si associano oggi proprio per difendersi da giudizi di questo genere o, meglio, per difendere la loro libertà minacciata da questi giudizi.

Quanto al « Calvario della purezza ideologica », che lei sembra ritenere appannaggio dei marxi*sti soltanto, vorrei farle notare che la cultu*ra cristiana sta in questi anni attraversando un Calvario interiore alla ricerca della sua purezza ideologica pari almeno a quello dei marxisti.

Zarri: Bisogna tenere anche conto di un fatto storico. *Cristo ha compiuto* molti miracoli perché era proprio venuto a dimostrare qualcosa di trascendente, con scandali perfino fisici, con leggi mutate dal loro consueto ordine. Nei primi tempi del cristianesimo ci furono molti miracoli. Può darsi che molti di essi non siano avvenuti e siano dovuti al candore degli storici primitivi. Ma, pur facendo *la tara, ci fu*rono innegabilmente avvenimenti prodigiosi. Oggi, ce ne sono pochissimi. Per me, credente, la Chiesa *è più matura* di un tempo e ne ha meno bisogno. Come la Cavani, anche a me il miracolo interessa poco. Non che mi disturbi. Se lo incontro, ne prendo atto con venerazione. Però, non ne vado alla ricerca.

La santità è un fatto interiore. La ricerca del miracolo mi pare, quindi, naturale in una *persona che è meno vicina a quello che è la* sostanza profonda della santità. La santità è di per se stessa un miracolo; è una nuova dimensione ontologica di grazia che si inserisce nell'avventura umana, che è umana e contemporaneamente non soltanto umana. Il non credente ha bisogno di vedere questo qualchecosa di più, concretamente, in un fatto esterno, in una rappresentazione d'arte.

Orizzonti: Ma, in un film che si serve di un linguaggio realistico, si possono rappresentare *realisticamente i miracoli?*

Pasolini: Purtroppo, devo riconoscere che le sequenze dei miracoli nel *Vangelo secondo Matteo* sono riuscite le più brutte del film, e molte ho dovuto tagliarle. Non è che, nel *Francesco*, la Cavani dovesse mettere per forza i miracoli. Ma mi pare manchi, nella sua opera, il senso del sacro; certo, la Cavani lo vive nel profondo della sua coscienza ma, in questo momento, non le interessa di esprimerlo nella sua opera. In essa, hanno la prevalenza le istanze morali e sociali.

Zarri: Direi che, nel *Francesco*, c'è anche il senso del mistero. Anche se non se lo è proposto esplicitamente, la Cavani lo ha calato nelle immagini a volte così intense. Tutto questo si giustifica come reazione all'agiografia tradi*zionale, che deriva da un certo sovrannaturali*smo che ha troppo a lungo imperato tra i cattolici. Sicuramente, non dobbiamo cadere in uno sbaglio opposto, in una sorta di naturalismo, nel fare di un santo solamente un bravo uomo che ha da offrirci meramente un'esperienza umana. L'imitazione di Cristo non è un ricalco; è il recepire in se stessi una dimensione divina. Cosa che la Cavani ha espresso benissimo: si veda quello scoprirsi lento della voca*zione, quel suo chiarirsi per gradi...*

Alessandrini: Si dovrebbe vedere ciò che il *Francesco* ci ha dato in concreto. Si è parlato *di assenza di miracoli; a me sembra che biso*gnerebbe fare una precisazione: se i miracoli sono fatti magici, orientali (anche Simon Mago ne compiva, ci assicurano gli *storici*), essi non potevano rientrare nel discorso svolto in immagini, nella scelta di stile, fatto dalla Cavani; se i miracoli avvengono all'interno del cuore umano, nel film abbiamo veramente la presenza del miracolo della coscienza. Si pensi, inoltre, all'ultima cena di *Francesco*. Quella ma*no fasciata allude, in maniera assai delicata*, alle stimmate; questo miracolo è detto in un certo modo, secondo la linea interiorizzata del film. Si potrebbe, qui, parlare di realismo di coscienza. Mi sembra che Pasolini, portato dalle sue esigenze ideologiche, abbia colto nel film ciò che avrebbe voluto trovarvi e non abbia sottolineato, invece, quello che in realtà c'era.

Orizzonti: Si è detto all'inizio che ci interessava discutere come si possa rappresentare, in un film, una vita di santo. Nell'affrontare questo discorso cerchiamo di appoggiarci ad esempi. So che, sia la Cavani che Pasolini, hanno studiato la figura *di un grande religioso*: padre Charles de Foucauld. Volete parlare di questa ricerca?

Pasolini: In De Foucauld mi colpiva soprattutto il silenzio: l'avere predicato soprattutto stando zitto, vivendo interiormente, in mezzo agli arabi. Questa incomunicabilità tra due mondi diventava, misteriosamente, una strana, profonda comunicabilità. In questo dato, scorgevo il senso del sacro.

Cavani: La stessa cosa che colpiva me. I suoi seguaci, i « petit frères », sono così anche loro; quando ho fatto quel documentario di un'ora *Gesù mio fratello* puntai proprio *sul silenzio di* queste piccole invisibili comunità, nascoste nelle bidonville di grandi città europee o sudame*ricane, che attuano vivendola* come esperienza la parola del Vangelo; facendo *Francesco* pensavo a De Foucauld come al Francesco del XX secolo.

Orizzonti: Si sa che Pasolini sta lavorando a un film su san Paolo.

Pasolini: Il film su san *Paolo, di cui voglio* solo accennare, si fonda su due filoni, due linee conduttrici. Penso di ambientare il film nel mon*do contemporaneo. Ciò comporta* due cose: dovrò spostare l'azione dal bacino del Mediterraneo al Pacifico. Roma sarà New York. La gente che incontrerà il santo gli parlerà dei propri problemi e lui risponderà con le parole di allora, le stesse parole delle Lettere, degli Atti. Tali e quali. Il tema del film sarà, appunto, questo scontro, questo conflitto tra l'attualità con i suoi problemi irrisolti e la santità. La domanda è attuale, la risposta è santa e, come tale, scanda*losa. Anacronistica alla lettera*, la parola di Paolo è universale nello spirito. Per fare un esempio, in essa il negro avvilito, umiliato troverà la soluzione dei suoi interrogativi. La parola di Paolo, proprio perché santa, sconvolge la stabilità della società, e questo sconvolgimento porterà anche alla giustizia.

Orizzonti: Le interessa, insomma, una verifica della parola nel mondo d'oggi. Anche la Cavani, qualche tempo fa, ha lavorato intorno a *due progetti mossi da un'analoga intenzione: un* film sull'apostolo Giovanni che appare in una delle nostre città e va alla ricerca del volto di Cristo; un Vangelo trasportato ai nostri giorni, svolto episodio dopo episodio in una metropoli americana. Vorrei che la Cavani parlasse di questi due progetti.

Cavani: Il primo voleva essere una storia contemporanea fondata sull'apostolo Giovanni: Giovanni che si risveglia nell'isola di Patmos dove *andò a vivere gli ultimi tempi, dopo un sonno* di quasi duemila anni, e si imbarca e va per il mondo alla ricerca dell'amico Gesù, convinto che *da* qualche parte deve pure trovarlo. Scruta nel viso di tutti quelli che incontra per riconoscerlo: non ricorda più perfettamente la sua fisionomia ma è sicuro dentro di sé di « sentirlo » se lo incontrasse. Giovanni capita nei posti più comuni ma per lui più strani della società contemporanea, sempre con la sua idea fissa: sarò sempre con voi. Questa era l'idea di fondo con la quale intendevo proporre una ricerca moderna di Dio; Giovanni è la chiave anche perché la *ricerca di Dio è sempre fuori del tempo acci*dentale, dall'anno, dall'ora, dal mese, dagli affari, dalle incombenze della vita di tutti i giorni; chi parte per la ricerca di Dio esce dal Tempo.

Orizzonti: Forse, in questo nostro incontro, non siamo riusciti a svolgere, nelle forme dovute, *il discorso che ci si proponeva all'inizio, una* discussione sul film religioso. Ma, nelle forme proprie della conversazione, magari polemica come avviene quando le persone credono in quanto vanno elaborando, saggiando, ricercando, sono saltati fuori molti suggerimenti, molti spunti per la riflessione. Si è parlato anche di progetti. È sperabile che essi si trasformino in opere. In fondo, nella narrativa, contano soprattutto le cose fatte e, si è sicuri, la Cavani e Pasolini *hanno ancora molto da dirci.*

a cura di FRANCESCO BOLZONI

Europeo 13-10-66

ORIANA FALLACI A COLLOQUIO CON PIER PAOLO PASOLINI

UN MARXISTA A NEW YORK

Pasolini scopre l'America. Gli angiporti, Dick Avedon, le dimostrazioni pro e contro la guerra, un negro che ride per essere ancora vivo: un paese quale non si immaginava, pieno di fermenti e di vitalità rivoluzionaria

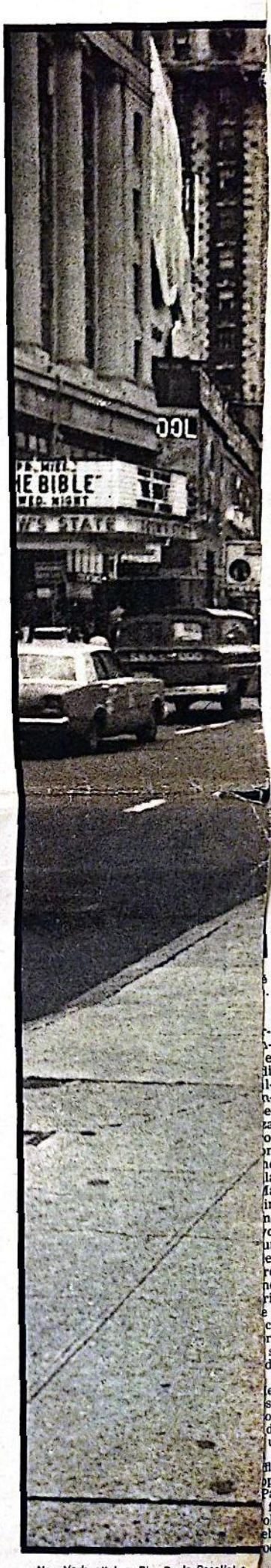
ORIANA FALLACI

NEW YORK, *ottobre*

ECCOLO che arriva: piccolo, fragile, consumato dai suoi mille desideri, dalle sue mille disperazioni, amarezze, e vestito come il ragazzo di un college. Sai quei tipi' svelti, sportivi, che giocano a baseball e fanno l'amore nelle automobili. Pullover nocciola, con la tasca di cuoio all'altezza del cuore, pantaloni di velluto a coste nocciola, un po' stretti, scarpe di camoscio con la gomma sotto. Non dimostra davvero i quarantaquattr'anni che ha. Per ritrovarli, quei quarantaquattr'anni, deve andare verso la finestra dove la luce si abbatte spietata sul viso e schiaffeggia quegli occhi lucidi, dolorosi, quelle guance scarne, appassite, la pelle tesa agli zigomi fino a rivelare il suo teschio. Per la stanchezza, suppongo. La notte scappa agli inviti e se ne va solo nelle strade più cupe di Harlem, di Greenwich Village, di Brooklyn, oppure al porto, nei bar dove non entra nemmeno la polizia, cercando l'America sporca infelice violenta che si addice ai suoi problemi, i suoi gusti, e all'albergo in Manhattan torna che è l'alba: con le palpebre gonfie, il corpo indolenzito dalla sorpresa d'essere vivo. Siamo in molti a pensare che se non la smette ce lo troviamo con una pallottola in cuore o con la gola tagliata: ma è pazzo a girare così per New York? È a New York da dieci giorni. È venuto pel festival cinematografico, vi davano due dei suoi film. Sono proprio curiosa di saper se l'America piace a questo marxista convinto, a questo cristiano arrabbiato, insomma a Pasolini. Dieci giorni son pochi per dare un giudizio, è ben vero, ma Orson Welles una volta m'ha detto che per capire un paese ci vogliono dieci giorni o dieci anni: all'undicesimo giorno ti abitui e non vedi più nulla. All'undicesimo giorno, domani, riparte. L'ho pregato per questo di venire da me a bere un drink. « Whisky? » gli chiedo. « Birra? Cognac? ». « Coca-cola », risponde. La finestra s'apre lungo una strada di grattacieli, uno accanto all'altro, uno dopo l'altro, dall'East River allo Hudson. Ti gira la testa a guardarli, ti senti in trappola come una bestia che ha sete di verde. O di silenzio. Entra, dal vetro socchiuso, l'inferno: brontolar di motori, squillare di clacson, martellare di perforatrici, sirene. La città ha acceso i termosifoni e la polvere nera ti si attacca perfino alle ciglia, rendendoti cieco. Piove, è una di quelle giornate in cui tutto ti irrita, ti nega entusiasmo. Ma lui beve con gusto la sua Coca-cola e d'un tratto esclama: « Vorrei aver diciott'anni per vivere tutta una vita quaggiù ».

« Quaggiù?! A New York? ».

« È una città magica, travolgente, bellissima. Una di quelle città fortunate che hanno la grazia. Come certi poeti che ogniqualvolta scrivono un verso fanno una bella poesia. Mi dispiace non esser venuto qui molto prima, venti o trent'anni fa, per restarci. Non mi era mai successo conoscendo un paese. Fuorché in Africa, forse. Ma in Africa vorrei andare e restare per non ammazzarmi. L'Africa è come una droga che prendi per non ammazzarti, una evasione. New York non è un'evasione: è un impegno, una guerra. Ti mette addosso la voglia di fare, affrontare, cambiare: ti piace come le cose che piacciono, ecco, a vent'anni. Lo capii appena arrivato. Arrivai da Montreal, con il treno. Scesi a un'enorme stazione affogata nel buio, una sotterranea. Non c'eran facchini e la mia valigia pesava. Eppure andavo come se fosse leggera. Mi muovevo verso una luce accecante, in fondo al tunnel c'era una luce accecante, e quando fui fuori la città mi aggredì come un'apparizione. Gerusalemme che appare agli occhi del Crociato. Non mi sentivo straniero, imparai subito a girare le strade neanche ci fossi nato: eppure non la riconoscevo. Perché nessuno ha mai rappresentato New York. Non l'ha rappresentata la letteratura: a parte le vignette di Arcibaldo e Petronilla, su New York esistono solo le poesie di Ginsberg. Non l'ha rappresentata la pittura: non esistono quadri di New York. Non l'ha rappresentata il cinema perché... Non lo so. Forse non è cinematografabile. Da lontano è come le Dolomiti, troppo fotogenica, troppo meravigliosa, e dà fastidio. Da vicino, da dentro, non si vede: l'obiettivo non riesce a contenere l'inizio e la fine di un grattacielo. Ma non è solo la sua bellezza fisica che conta. È la sua gioventù. È una città di giovani, la città meno cre-



New York, ottobre. Pier Paolo Pasolini a

sto diceva al giovane ricco.

puscolare che abbia mai visto. E quanto sono eleganti, i giovani, qui ».

« Eleganti?! ».

« Hanno un gusto favoloso: guarda come sono vestiti. Nel modo più sincero, più anticonformista possibile. Non gliene importa nulla delle regole piccolo-borghesi o popolari. Quei maglioni vistosi, quei giubbotti da poco prezzo, quei colori incredibili. Non si vestono mica, si mettono in maschera: come quando da piccola ti mettevi la palandrana della nonna. E così mascherati se ne vanno, orgogliosi, coscienti della loro eleganza che non è mai un'eleganza mitica o ingenua. Ti vien voglia di imitarli e magari li imiti perché dove puoi vestirti così? A Roma? A Milano? A Parigi? Io là ho sempre paura che la gente si volti, mi guardi. Qui non ho alcun complesso, posso andarmene vestito come voglio, senza che nessuno si volti e mi guardi. Qui invece nessuno ti turba con la sua curiosità. Ieri sulla Quarantacinquesima ho visto un uomo che stava morendo. In mano aveva un pacchetto: l'ha fissato e poi l'ha scaraventato con una tale violenza che il pacchetto s'è rotto. Chissà che c'era dentro. Dopo s'è appoggiato al muro, ha messo la testa sull'avambraccio, è scivolato piano piano per terra ed è rimasto lì a piangere. Anzi a morire. Senza che nessuno si fermasse a guardarlo, neanche per offrirgli un bicchier d'acqua, un aiuto. La sera avanti, poco lontano dal Metropolitan, ho visto un vecchio disteso sul marciapiede: coperto da un plaid. Accanto gli stava un ragazzo, bello, elegante come dici tu: scarpe di cuoio perfetto, calzini leggeri, pantaloni ben tagliati, un pullover favoloso. Il vecchio stringeva sul petto la mano del giovane e il suo volto era bianco, già levigato dalla morte. La gente passava e non si fermava, qualcuno rideva. Ma è male questo? O non è male il nostro fermarsi a curiosare? Non è detto che il loro silenzio sia mancanza di pietà, forse è una forma superiore di pietà. La pietà di non avvicinarsi, non curiosare... ».

★

L'AMERICA è proprio una donna fatale, seduce chiunque. Non ho ancora conosciuto un comunista che sbarcando quaggiù non abbia perso la testa. Arrivano colmi di ostilità, preconcetti, magari disprezzo, e subito cadon colpiti dalla Rivelazione, la Grazia. Tutto gli va bene, gli piace: ripartono innamorati, con le lacrime agli occhi. Si o no, Pasolini? Lui scuote le spalle, sdegnoso.

« Io sono un marxista indipendente, non ho mai chiesto l'iscrizione al partito, e dall'America sono innamorato fin da ragazzo. Perché, non lo so bene. La letteratura americana, tanto per fare un esempio, non mi è mai piaciuta. Non mi piace Hemingway, né Steinbeck, pochissimo Faulkner: da Melville salto ad Allen Ginsberg. L'establishment americano non ha mai potuto conciliarsi, ovvio, con il mio credo marxista. E allora? Il cinema, forse. Tutta la mia gioventù è stata affascinata dai film americani, cioè da un'America violenta, brutale. Ma non è questa America che ho ritrovato: è un'America giovane, disperata, idealista. V'è in loro un gran pragmatismo e allo stesso tempo un tale idealismo. Non sono mai cinici, scettici, come lo siamo noi. Non sono mai qualunquisti, realisti: vivono sempre nel sogno e devono idealizzare ogni cosa. Anche i ricchi, anche quelli che hanno nelle mani il potere. Il vero momento rivoluzionario di tutta la Terra non è in Cina, non è in Russia: è in America. Mi spiego? Vai a Mosca, vai a Praga, vai a Budapest, e avverti che la rivoluzione è fallita: il socialismo ha messo al potere una classe di dirigenti e l'operaio non è padrone del proprio destino. Vai in Francia, in Italia, e ti accorgi che il comunista europeo è un uomo vuoto. Vieni in America e scopri la sinistra più bella che un marxista, oggi, possa scoprire. Ho conosciuto i giovani dello Snic, sai gli studenti che vanno nel sud a organizzare i negri. Fanno venire in mente i primi cristiani, v'è in loro la stessa assolutezza per cui Cristo diceva al giovane ricco: « Per venire con me devi abbandonar tutto, chi ama il padre e la madre odia me ». Non sono comunisti né anticomunisti, sono mistici della democrazia: la loro rivoluzione consiste nel portare la democrazia alle estreme e quasi folli conseguenze. M'è venuta un'idea, conoscendoli: ambientare in America il mio film su San Paolo. Voglio trasferire l'intera azione da Roma a New York, situandola ai tempi nostri ma senza cambiar nulla. Mi spiego? Restando fedelissimo alle sue lettere. New York ha molte analogie con l'antica Roma di cui parla San Paolo. La corruzione, le cliente-le, il problema dei negri, dei drogati. E a tutto questo San Paolo dava una risposta santa, cioè scandalosa, come gli Snic... ».



Pasolini in una via di New York. « Vieni in America e scopri la sinistra più bella che si possa oggi scoprire. Non sono comunisti né anticomunisti, sono mistici della democrazia: la loro rivoluzione consiste nel portare la democrazia alle estreme e quasi folli conseguenze ».

Alle sette ha un appuntamento con Herbert Blau, il direttore teatrale del Lincoln Center, che lo ha invitato a cena. Non si trovano taxi a quest'ora e così andiamo a piedi. Cade una pioggia sottile, esasperante. Ma lui cammina senza sentirla, o apprezzandola forse, e ripete vedi le case di Arcibaldo e Petronilla, in fondo è come tornare fanciulli. Gli è quasi sparita dagli occhi quella tristezza gonfia di mille amarezze.

★

« L'ASPETTO più importante di questa città è la miseria ».

« Miseria?! A New York?! ».

« Sì. Lo stesso tipo di miseria, o povertà, che si trova nelle ex-colonie divenute indipendenti da poco. Lo stesso tipo di povertà che trovi a Calcutta, a Bombay, a Casablanca. Mi spiego? Non una miseria economica, la miseria di chi non ha da mangiare: una miseria, ecco, psicologica. Quella sporcizia diffusa, quella provvisorietà. Le strade male asfaltate che quando piove si riempion di gore. I muri neri o marroni, costruiti in fretta per esser buttati giù in fretta. E mai un angolo tirato a lucido, destinato a durare. C'è anche Park Avenue, siamo d'accordo, ci sono gli splendidi grattacieli di vetro: ma quelle son le piramidi. Esser qui oggi è come trovarsi in Egitto quando gli schiavi costruivano le piramidi. Sai, non è mica detto che gli schiavi in Egitto vivessero male. Magari erano allegri, nella disperazione, e la sera andavano a spasso, *bevevano... Non c'entra. L'aspetto* importante resta questa miseria da ex-colonia, da sottoproletariato ».

« Sottoproletariato? A New York?».

« Sicuro. V'è in tutti le stigmate della medesima origine sottoproletaria: a colpo d'occhio non la vedi mica la differenza di classe. Come a Mosca quando cammini pensando che son tutti uguali. Naturalmente la differenza esiste ma non se ne rendono conto, non ce ne rendiamo conto. E lo sai perché? Perché non v'è in loro la coscienza di classe. Per uno che vien dall'Italia lo smarrimento è più fondo che in Africa, in India. Voglio dire che entri a Calcutta, a Karthum, ed entri nel cuore di una razza, di un contesto sociale: la classe operaia, borghese, piccolo borghese, e ciascuna con la sua coscienza di esistere. Entri a New York e cosa trovi? Un fuoco d'artificio di razze assimilate e rese analoghe dallo stesso sistema, dal medesimo fondo: il sottoproletariato. Guarda l'operaio americano, questa mescolanza mostruosa e affascinante di sottoproletariato e di piccola borghesia. Non esiste l'operaio in quanto tale perché non esiste in lui la coscienza della classe operaia. Una voragine. Ma ovunque ti affacci, in America, in un'anima come in una strada come in un ambiente, ti affacci su una voragine. Quasi tu ti sporgessi da un grattacielo. Ciò è bene, ciò è male? Non so, mi sento confuso. In Europa mi sembrerebbe negativo, qui no. Ammiro il momento rivoluzionario *americano, ovvio che* il mio cuore è per il povero negro o il povero calabrese, e contemporaneamente provo rispetto per l'establishment, il sistema americano... Devo tornare, devo approfondire ».

Il ristorante dove incontriamo Herbert Blau è famoso per le aragoste alla griglia. Cena? Aragoste? Pasolini esce come un sonnambulo dal dedalo delle sue confusioni e ordina un bicchiere di latte, una macedonia di frutta ma senza le arance. E afflitto da un'ulcera, dovrebbe farsi operare, si nutre come un bebè. Parlando di teatro, progetti, Blau lo fissa un po' sbalordito: questo rivoluzionario che si nutre come un bebè. Si saluteranno presto, reciproca-

Pierpaolo Pasolini e l'autobiografia. in "Sipario", numero 258, ottobre 1967

che arabi; si tratta insomma di uno stile composito — dovuto, credo, alla posizione geografica della Romania — che bene si adattava alla mia ricerca estorica, o metastorica.

C'è un particolare significato nella sua scelta di interpretare un personaggio del coro?

In Marocco mi è stato molto difficile trovare le facce giuste, i personaggi, quindi la mia interpretazione è dovuta a "cause di forza maggiore". Ma non si tratta solo di questo: il messo che lo interpreto dice le prime battute della vera tragedia di Sofocle nel mio film; la mia presenza ha dunque un po' il significato dell'autore che presenta l'altro autore. Io faccio gli onori di casa.

Perché è ricorso all'uso della didascalia?

Non sono didascalie, sono pensieri. Avrei potuto farli pronunciare da uno speaker, ma mi è sembrata una soluzione antipatica. Forse sono ricorso a questa forma di pensieri scritti anche per amore del vecchio cinema.

Mi sembra che l'unico cambiamento sostanziale del personaggio di Edipo nel film rispetto alla tragedia di Sofocle sia nell'ultima scena d'amore con Giocasta, l'incesto cosciente...

Ho aggiunto, è vero, l'esclamazione "Madre!" di Edipo prima dell'amplesso, rendendo inequivocabile la piena coscienza dell'incesto ma, secondo me, questa coscienza aleggia in tutta la tragedia; ed è inevitabile nell'evoluzione drammatica dei fatti anche se Sofocle è volutamente pieno di imprecisioni, perché la vita è un mosaico di imprecisioni.

Lei ha definito il suo film "un Edipo *rivisto da Marx e da Freud". Chiara è l'influenza di Freud ci può dire invece qual'è esattamente il contributo di Marx alla sua lettura dell'*Edipo?

Il contributo di Marx è implicito in tutto il film e interviene in modo diretto col flauto di Tiresia che rappresenta appunto la sublimazione: l'uomo che, chiuso nella sua solitudine, comprende gli altri. Infatti la sua qualità profetica in realtà è una qualità diagnostica e scientifica. Non per niente ho insistito sul primo incontro tra Edipo e Tiresia: Edipo vorrebbe essere Tiresia. E infatti, alla fine, quando gira per il mondo suonando il suo flauto, la sua è una scelta ideologica: decide di essere Tiresia per gli altri. Dapprima suona su una piazza di Bologna e il suo canto rappresenta quello di poeta decadente — che nessuno ascolta; poi interpreta un canto rivoluzionario russo davanti a una fabbrica di Milano: qui, appunto, è un piccolo borghese che passa attraverso una sublimazione di tipo marxista. Ma poi andrà a morire nel luogo dove ha visto per la prima volta sua madre, accompagnato dal tema musicale della madre: di fronte alla morte tutto cade.

Si può vedere nel suo film una parabola della vita politica in Italia (un figlio che uccide il padre fascista e così via...)?

Nel mio film non potevo ignorare i grandi problemi del nostro tempo e gli uomini che li hanno fissati e teorizzati, Freud e Marx, appunto; tuttavia qui si rappresenta il problema di un piccolo uomo moderno, senza nazionalità: avrei potuto girare a Bordeaux o a Brighton anziché a Sant'Angelo Lodigiano. Lo sfondo politico c'è ma è un altro, quello appunto a cui accennavo sopra. Si tratta di un ragazzetto il quale si muove su un sottofondo politico — quello degli anni Trenta — che è come un'allucinazione e vive tutti i complessi tipici del suo ambiente. Quando diventa adulto, appunto, vuole essere Tiresia, ossia coscienza e conoscenza, per gli altri.

La ricerca psicoanalitica nel film vuole essere presente soltanto come un meccanismo — il meccanismo, appunto, della tecnica freudiana — oppure è di tipo più filosofico, implica la ricerca della verità e quindi assume un carattere gnoseologico?

Il meccanismo psicoanalitico è presente ma è sfruttato in senso inverso. Ho voluto, appunto, distaccarmene. Quanto al suo carattere gnoseologico, ho detto che il film è un'allucinazione, uno "stato onirico" e lo credo che niente possa essere più gnoseologico di un sogno.

Qualcuno ha detto che il suo Edipo *rappresenta un'adesione allo strutturalismo: è d'accordo?*

Strutturalismo è una parola vuota; è come dire realtà. Del resto sarebbe incarico di uno strutturalista analizzare le strutture del mio film: non spetta a me.

Qual'è l'esatta funzione del Fato nel suo film? E in che senso si può parlare di religiosità?

Il Fato qui si identifica col Mito. Il senso di religiosità che c'è in Edipo è lo stesso che si riscontra in tutti i miei films è, cioè, il senso di innaturalezza della natura, una forma di straniamento e di alienazione di cui soffriamo più o meno tutti. Più precisamente, in Edipo, al momento della sublimazione avviene la scelta storica, prima c'è la vita e il mistero, il senso della religiosità, appunto.

Si può dire che in Edipo *c'è un'influenza del cinema giapponese, anche per l'importanza dell'elemento rituale?*

Sì, per l'importanza dell'elemento rituale e anche per la violenza di certi duelli sempre però basati su una crudele ritualità. Del resto non ho mai nascosto che Mizocughi è il regista da me più amato.

Mi pare si possano identificare diversi filoni nella sua opera di regista: quello realistico di Accattone *e* Mamma Roma, *quello storico di* Vangelo *e* Edipo *e quello degli apologhi moderni come* La ricotta, Uccellacci e uccellini, Le Streghe.

Mi sembra eccessivo parlare di filoni diversi: secondo me si tratta di varianti minime con un filo conduttore che è il realismo. Però è essenziale chiarire che per me la realtà è innaturale. Certe accuse di naturalismo da parte di certa avanguardia sono assurde e in malafede; la paura del naturale nasconde la paura della realtà. Quanto al filone storico che collegherebbe il Vangelo all'Edipo, devo dire che ho girato Edipo con animo molto diverso rispetto al Vangelo, con rabbia e violenza, più estetiche e sensuali però che religiose.

Ma il tipo di ricerca di linguaggio è lo stesso nel Vangelo *e in* Edipo?

Sì, certo. Si tratta di una ricerca non realistica. Per esempio, solo i personaggi più umili parlano con accento siciliano, per creare una differenziazione fra le diverse classi sociali. La verità è nei canti popolari, non nella lingua, perché il mio è come un film girato all'estero e sfortunatamente doppiato.

Ma perché è ricorso al doppiaggio di attori come Franco Citti, Carmelo Bene, Julian Beck, dando ai protagonisti quella dizione impersonale e artificiale che lei combatte in teatro?

In tutti i miei films di ispirazione storica sono coinvolto in questo problema senza vie d'uscita: io non vorrei mai doppiare gli attori, il doppiaggio è sempre per me una cosa straziante, come d'altra parte l'uso di ogni elemento costruito e giustapposto, ma come accettare un Edipo che parla con accento romanesco? O un Tiresia con inflessioni americane? Così, cerco delle soluzioni che sono solo il "male minore," per esempio il doppiaggio con attori siciliani dall'accento più raffinato (come ho fatto con Julian Beck doppiato da Puglisi), per renderlo meno fastidioso.

Teorema *è il prossimo film che girerà? E perché questo titolo?*

Sì, vorrei iniziarlo subito, appena terminato di girare il breve episodio di Vangelo 70 (ho scelto il passo del "Fico Innocente"). Il titolo vuol dire questo: dato un problema quali sono le conseguenze? Nel caso in questione, data la presenza di Dio, come si comporta una famiglia borghese? Ed ecco il soggetto: la casa di un ricco industriale — forse di Milano, ma potrebbe essere anche di New York — riceve la visita di uno strano giovane che fa innamorare di sé tutti i componenti della famiglia e fa l'amore con tutti; quando se ne va la sua assenza è religiosa perché in realtà era Dio e ognuno nella ricerca di lui e nel dolore ha un suo diverso caso morale.

Ha già trovato il produttore e gli interpreti di Teorema?

Non sarà facile trovare un produttore perché il film non offre molte garanzie commerciali e inoltre può spaventare per il soggetto (che qualcuno può giudicare scandaloso). Bini sarebbe certo pronto a produrlo subito, ma proprio perché è il "mio" produttore, perché siamo amici, mi sento pieno di scrupoli verso di lui. Quanto agli attori, per l'interpretazione del padre, l'industriale, avrei pensato a Orson Welles; per il figlio a Jean-Pierre Léaud; ma la scelta più problematica, quella del visitatore, Dio, non è ancora stata fatta: come trovare un attore che gli corrisponda, ossia bello, ma di una bellezza tutta particolare, serena e forte, appunto "religiosa", "divina"?

Ha altri progetti?

Ci sono tre progetti che ormai incalzano in me con sempre maggiore urgenza. La storia di una famiglia indiana che muore di fame, che vorrei girare in modo del tutto documentaristico. Un San Paolo, ambientato in tempi moderni, ma con assoluta fedeltà ai testi sacri; l'interprete sarà forse Julian Beck, se però riuscirò a ringiovanirlo. E, infine, un'Orestiade girata nell'Africa di oggi, perché il passaggio dalla società selvaggia alla democrazia, ai nostri giorni avviene tra i popoli del terzo mondo; quindi tutti i simboli e i miti della Grecia antica diventeranno simboli della civiltà moderna (per esempio la dea Atena sarà rappresentata da un aeroplano in volo).

M. R. 27

Già scelti gli interpreti

L'ultimo Pasolini nel film «Teorema»

Lo scrittore-regista realizzerà anche una pellicola sulla fame in India

«La borghesia ha perso la dimensione sublime e metafisica della religione, l'ha trasformata in particolari e soggettivi casi di coscienza. Soltanto il sottoproletariato la intende ancora in senso pratico». Così Pier Paolo Pasolini spiega il senso di «Teorema», il film che si accinge a girare. «Mi riferisco al teorema matematico — dice Pasolini — e quindi al suo enunciato: data una certa ipotesi e supposizione, consegue una certa tesi o conclusione». La ipotesi del film di Pasolini



Pier Paolo Pasolini

è che Dio, incarnatosi, visita, non riconosciuto, una ricca famiglia borghese. Poi, così come era comparso, lo «sconosciuto» se ne va. A questo punto tutti i componenti della famiglia, padre, madre, figlio, figlia e cameriera, cominciano a cercarlo disperatamente, come se avessero perso il loro più grande amore, il loro più grande affetto. «Questo che cercano e che chiamano amore — spiega Pasolini — è in realtà Dio, ma nessuno di essi riesce a capirlo. E così, ognuno, cadrà in un caso particolare: il padre si riavvicina in fabbrica agli operai, la madre diviene esteriormente religiosa, la figlia nevrotica, il figlio pittore e la cameriera una santa matta che fa miracoli. Quest'ultima rappresenta il sottoproletariato, che ancora considera la religione nel suo aspetto tradizionale».

Pasolini ha già scelto quasi tutti gli interpreti di questo nuovo film che egli stesso definisce «una commedia borghese contemporanea». Il ruolo della madre sarà ricoperto da Silvana Mangano, che ha già recitato col regista-scrittore in un episodio del film «Le streghe» ed in «Edipo re, il figlio della fortuna». Precedentemente il regista aveva interpellato Lucia Bosé, la quale sarebbe stata disposta a tornare al cinema trattandosi di un lavoro realizzato da Pasolini. «Mi sarebbe piaciuto molto dirigere Lucia — precisa a questo proposito il cineasta — le avrei voluto affidare il ruolo della madre, ma è stato impossibile. Lucia sembra una ragazzina, è troppo giovane per il personaggio». Per il ruolo del figlio ha scelto Jean-Pierre Lee, il giovane protagonista dei «Quattrocento colpi» di Truffaut e del recente film di Jean-Luc Godard «La cinese». Il personaggio della figlia sarà invece impersonato dalla nuova moglie di Godard, Anna Wizemski; la cameriera, invece, dalla cantante e attrice italiana Laura Betti. Pasolini non ha ancora trovato l'interprete per il ruolo del padre. Aveva pensato a Richard Burton, ma aveva altri impegni, a Lee Van Cleef, ma anche lui è occupatissimo, con un western dietro l'altro.

La vicenda sarà ambientata a Milano. «In un primo tempo — ha detto Pasolini — avevo pensato di girare il film a New York. Ma poi ho avuto paura di non conoscere abbastanza bene la borghesia di quella città, che può essere considerata un concentrato di tutte le nazioni del mondo. Conosco meglio la borghesia italiana e così ho preferito ripiegare su Milano». La lavorazione di «Teorema» comincerà nel mese di febbraio del prossimo anno. Il regista non sa ancora se il film sarà a colori o in bianco e nero. «Lo deciderò alla fine — ha detto — intanto girerò con pellicola a colori. Poi, se preferirò il bianco e nero stamperò la copia definitiva su questo tipo di pellicola». Il film sarà prodotto da Franco Rossellini, nipote di Roberto, e da Manolo Bolognini, fratello di Mauro.

Anche se ormai è andata in fumo la possibilità, per Pasolini, di girare «Teorema» a New York, egli vi realizzerà sicuramente un altro film. «Ancora non so nulla di preciso in merito a questa pellicola — ha detto — è solo un progetto, per ora, si tratterà, comunque, della vita di San Paolo trasportata ai nostri giorni: girerò in tutte le più grandi città del mondo e, buona parte del film, sarà girata anche a New York».

Tra «Teorema» e questo suo nuovo lavoro, comunque, Pasolini ha annunciato che ne realizzerà un altro. Sarà un film ambientato in India, un film che avrà per tema la fame e la religione. «Partirò per fare alcuni sopralluoghi in India tra qualche giorno — ha detto il regista — ne approfitterò per fare un reportage per un programma televisivo italiano. Forse sarà proprio in India che metterò completamente a fuoco l'idea per questo lavoro».

13-12-1967

"L'AVANTI"

L'ultimo Pasolini nel film "Teorema". In "L'Avanti", 13/12/67

Mario Foglietti
in "Il Popolo", 3/5/68

Pasolini: "Ritroviamo il senso del metafisico„

E' l'invito che sembra venirci dal nuovo film dello scrittore-regista, «Teorema», storia di una famiglia borghese che ricerca angosciosamente una realtà trascendente, ma non conosce più la via per raggiungerla

Singolare il fatto che proprio nello studio del linguaggio cinematografico, in un saggio di semiologia che attualmente sta scrivendo, Pier Paolo Pasolini cita per la prima volta la parola Dio: attraverso un processo di deduzione semplicissima che lo stesso scrittore ci illustra: « Io dico che soltanto il linguaggio del cinema esprime la realtà con la realtà. Le faccio un esempio. Per riprodurre un albero io uso un albero, per riprodurre un napoletano prendo un napoletano e lo esprimo attraverso le costanti tipiche della sua razza. Ora se dico: c'è un giovane che viene avanti un po' sbracato e con una certa mimica cosa descrivo? Un giovane napoletano fotografato al cinema o un napoletano nella realtà? E' la stessa cosa, dico io, e questo fa capire che il linguaggio del cinema è il linguaggio della realtà e che quindi si può fare una semiologia del linguaggio del cinema alla quale corrisponde una semiologia del linguaggio della realtà. Osservando il linguaggio del cinema ho visto, specchiato il linguaggio della realtà. Ne consegue, anche se semplicemente, forse semplicisticamente, che tutta la realtà è un linguaggio. A questo punto ecco porsi una domanda: chi è che parla attraverso questo linguaggio? Io sostengo che è la realtà che parla con se stessa attraverso se stessa; ma questa è anche un'affermazione di tipo religioso ».

Questo concetto spiega abbastanza bene le proiezioni problematiche del cinema di Pasolini sganciato dai contorni reali e rivolto sempre più verso sfere metafisiche ed è il sottofondo di *Teorema*, il film che in questi giorni sta finendo di montare. Lo schema logico di un teorema è: data una determinata ipotesi consegue una certa conclusione o tesi. Cosa vuol dire nel linguaggio di Pasolini questo? « La tesi del film — dice il regista — è che la borghesia ha perso la dimensione metafisica della religione; l'ha ridotta a casi di coscienza soggettivi e particolari »

Ed ecco l'ipotesi del film. Lo ambiente è la Milano dei nostri giorni; protagonista una famiglia della ricca borghesia: padre, madre, due figli e una cameriera. Un giorno, in questa famiglia, arriva un giovane ospite che non ha nome, un giovane bellissimo, verso il quale tutti sentono un profondo senso d'amore. Quando lo sconosciuto scompare tutti i componenti della famiglia avvertono la perdita di un bene inestinguibile e irrimediabile. La figlia rinuncia a tutto, si isola e quindi rimane sconfitta. Il figlio, pittore, che dall'ospite era stato istradato verso una fertile ricerca si perde in un astrattismo sterile. La madre cerca di dimenticarsi in dispersioni erotiche ma, delusa, si pente e si rinchiude, nell'osservanza di una malintesa pratica religiosa. Il padre, bruciato dai rimorsi, munifica della sua fabbrica gli operai; ma anche quel gesto, a tutta prima positivo, non è che un atto padronale. La donna di servizio che appartiene a un mondo contadino arcaico e preindustriale diventa una santa di folle che fa miracoli assurdi.

« C'è una morale pratica che viene fuori dal racconto del film — spiega Pasolini — qualsiasi cosa faccia gente come questa di cui io parlo sbaglia perchè ha perso il senso del metafisico e non può più riacquistarlo, almeno per quanto riguarda i suoi rapporti con gli altri. Il film finisce con l'urlo del padre che vaga in un simbolico deserto. Un urlo, il suo, ambiguo: di disperazione e di speranza, di ottimismo e di pessimismo; un'affermazione di esistenza e nello stesso tempo di coscienza. Poi c'è un'altra morale, ineffabile e misteriosa, una specie di spinta verso l'autenticità che dovrebbe venir fuori dallo stile del film».

Si può identificare nel misterioso visitatore, Dio? « Nel corso della realizzazione del film la prima idea della visitazione divina biblica (il Dio dell'Antico Testamento che ogni tanto appariva sotto forme umane) si è un po' perduta, o meglio ha subito delle modifiche per cui oggi più che di Dio parlerei di un « inviato » di Dio. La figura è volutamente ambigua, ma esprime, comunque, sentimenti di autenticità ».

Stilisticamente come ha risolto il film? « Ho cercato di girare nel modo più convenzionale e piano possibile senza complicazioni stilistiche, insomma — dice Pasolini — ora in fase di montaggio sto cercando di esprimere un linguaggio semplice che renda leggibile, per quanto possibile, un racconto complesso e simbolico ».

Dove ha girato e chi sono gli interpreti del film? « Gli esterni li ho realizzati a Milano in una villa di San Siro e poi in uno *chalet* sulle rive del Ticino. I protagonisti del film sono: Silvana Mangano, Terence Starm, Jlan-Pierre Leaul, Anna Vizenski, Laura Betti ed altri ».

Quale sarà la reazione dello spettatore medio alla visione di *Teorema*? « Non saprei cosa dire. Mi auguro soltanto che il pubblico, e non faccio differenze di strati sociali, sia sconvolto e imbarazzato da quello che vedrà. Le conclusioni non m'interessano ».

Dopo *Teorema* Pasolini che è appena rientrato dall'India dove ha girato un documentario televisivo (« appunti per un film da farsi », come egli stesso l'ha definito) girerà in America una trasposizione moderna della vita di San Paolo. Intanto tra un documentario e un progetto di film Pasolini continua a scrivere (poesie saggi, un romanzo forse) e a tracciare un vastissimo programma per il futuro. Impegnatissimo su tutti i fronti il regista non intende però accostarsi al teatro. Le ragioni? Eccole: « Odio il teatro. Quello italiano perchè è un teatro di provincia, convenzionale accademico ed estetizzante nei suoi risultati migliori. Il teatro in genere non interessa come istituzione perchè lo considero un rito sociale soppiantato ormai dalla televisione. D'altra parte non condivido neanche l'ideologia del teatro dell'*underground*, delle cantine, che in tanto esiste in quanto supponi che ci sia un pubblico imborghesito da sferzare, scandalizzare o divertire, ma dal quale non può prescindere ».

MARIO FOGLIETTI



Per poter far meglio seguire la complessità del problema spirituale che vuol proporre col suo « Teorema » Pasolini ha scelto una forma narrativa estremamente lineare. Dopo le esotiche e fantasiose ambientazioni del « Vangelo secondo Matteo » e di « Edipo », il suo nuovo film si svolge nella Milano dei nostri giorni. Protagonisti Silvana Mangano, Terence Stam, Jean-Pierre Leaul, Anna Vizenski, Laura Betti

Intervistato il regista al lavoro. Pasolini sta girando "Porcile" nella splendida villa di Stra

in "Gazzettino", 25/01/69

O IL REGISTA AL LAVORO

a girando «Porcile» ndida villa di Stra

ıo Tognazzi, Ferreri, Lionello - Un dialogo proble- 'a società, la borghesia, il linguaggio da usare

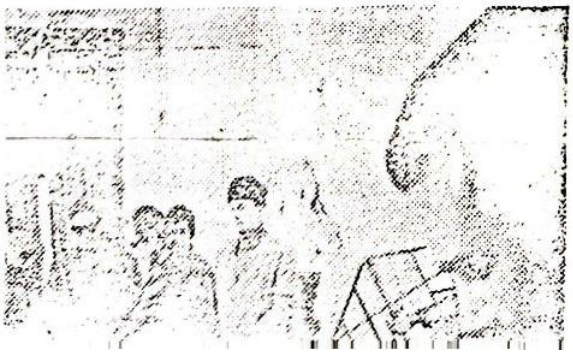
ıolti anni fa. Ma notare il regista, aver dimenticato e di rivolgersi al ma m'illudevo di popolo così come Gramsci, cioè al-...». Pasolini l'ha nè il popolo non è borghesizzato lle città del nord. che l'odierno ca- cultura di massa: e se la soffrono, ssi dominanti non classi dominate. . Mi rimane il on gliel'ho detto) dino calabrese e rdo, il salariato ɔracciante di Avo- n estrema fatica to d'emigrazione si chiama bor- Comunque, ha recisare Pasolini, tare contro que- cultura di massa m d'*élite*...». E d'accordo anche stranamente, ai ultura di massa re parecchio se disposti a finan- attere ciglio. contestatori con tanno tracciando enza del cinema, o sono la coda di paglia del medesimo? Posta in questi termini, *mi risponde Pasolini con* quella sua vocina gentile, la mia domanda costituirebbe un alibi sia per i borghesi che per i contestatori, pacificando le coscienze di entrambi con la ineluttabilità di un « sistema » che strumentalizzerebbe la stessa contestazione. Pasolini esprime la convinzione che nella prospettiva storica della umanità, cioè in quello snodarsi di eventi che trascende questo o quel « sistema », vada ricercata alla fin fine la validità della contestazione, quindi anche di un certo cinema (eventualmente...).

E l'erotismo? Sembra che il cinema non sappia proprio farne a meno... «L'erotismo è qualcosa che esiste in quanto esiste l'ipocrisia. Lei ammetta che non esistesse una forma repressiva e moralistica in una società, e l'idea di erotismo non le salterebbe nemmeno in testa. Cioè, l'erotismo è bianco in quantochè c'è il nero che le fa vedere il bianco... Altrimenti non se ne accorgerebbe nemmeno. Come fenomeno di attualità, poi, le cose secondo me stanno così: si esce da un tipo di società moralisticamente repressiva e si ne esce attraverso una forma di superamento in senso *socialdemocratico*. *Tutto sommato*, quindi, l'erotismo corrisponde a ciò che è la socialdemocrazia, cioè una certa liberazione da schemi e convenzioni moralistiche di una società superata ».

« Adesso — spiega — viviamo in un interregno, perchè la repressione ritornerà. E non più sotto una forma di vecchio moralismo provinciale, paleocapitalistico, ma sotto forma di puritanesimo industriale. Infatti è chiaro che una società completamente industrializzata è anche puritana ».

Ha fretta, ma è educato e non guarda l'orologio però ti sbircia con l'occhio manifestamente inquieto. Prima di togliere l'incomodo gli strappo *ancora qualche parola sul suo* recente viaggio in Africa: «Sono andato per ambientarvi una « Orestiade » moderna (che non farò); per passare cioè da un tipo di civiltà feudale arcaica con le Menadi a un tipo di civiltà democratica in cui le Menadi si trasformano in Eumenidi. Una specie di sintesi dialettica tra irrazionalismo africano tribale, arcaico e razionalismo bianco ». Forse ne ricaverà qualcosa per la televisione. « Quel che è certo è che farò prossimamente la *Vita di San Paolo* ».

Le sue idee trovano sempre un produttore? « Sì, finora ho fatto tutti i film che ho voluto fare, e con molta facilità ». Come lo spiega, questo affettuoso comportamento del capitale cinematografico? « Non ne ho la più pallida idea... ». Siccome non glielo posso spiegare io, ci salutiamo quasi cordialmente



restare cioè noi conosciamo soltanto quel millimetro che è la crosta, tutto lo strato profondo fino al centro della terra, è che siamo noi stessi, non lo conosciamo e non lo conosceremo mai, quindi cosa vuol che conosca me stesso.

— Volevo chiederti se hai assistito alla proiezione di Teorema in un cinema.

No, non ho avuto il coraggio di andare, so che è orrendo. Però ho fatto delle indagini.

— Quando l'ho visto io alla fine ci sono stati alcuni applausi, alcuni borbottii e perfino grida di protesta, comunque è soprattutto all'inizio del secondo tempo, mentre in certi momenti si sentiva una certa partecipazione, che esplodono risate per quella successione quasi didattica delle storie dei vari personaggi. L'hai voluta così o ti è sfuggita di mano?

No no io credo che sia la parte più bella del film quella lì, la parte che io ho più sentito. Io penso che sia una delle cose più riuscite per questo montaggio, per questa alternanza, ma lì la gente ride perchè è urtata da un fatto formale, cioè a quel punto il film è rigoroso formalmente direi anche se non in modo appariscente, cioè non ha squisitezze formali molto sottolineate, perchè il pubblico sente, tocca in maniera volgare la delicatezza formale, ecco. Se io lo avessi fatto un po' più volgarmente, se io lo avessi presentato in modo un po' più corrente dal punto di vista formale, l'avrebbe accettato di più. E' il rigore formale che lo disorienta, cioè la mancanza di superficialità.

— Negli altri tuoi film questo fatto non mi sembra fosse accaduto.

Perchè con questo film io comincio decisamente a fare dei film più difficili formalmente. Fino a Edipo, escluso Uccellacci Uccellini in parte, io lavoravo ancora sotto l'influenza gramsciana, insomma intendevo fare delle opere di tipo nazionale popolare, cioè epicizzanti, narrative, che arrivassero in qualche modo. C'era una certa semplificazione epica delle cose perchè fino a quel punto la società era tale per cui uno poteva fare dei film così, uno poteva pensare di rivolgersi a un popolo sia pure ideale. Adesso questo non è più, se io faccio un film facile non lo faccio facile per il popolo, per la classe operaia o per un popolo ideale che ho in testa io e che aveva in testa anche Gramsci perchè in realtà c'era, ma si rivolge alla massa e nel momento in cui si rivolge alla massa, a quella che i sociologi chiamano massa, tradisce se stesso. E' una facilitazione non più poetica, epica o nobile, è una facilitazione commerciale e allora io per reazione a questo faccio il teatro come ti dicevo prima e faccio dei film formalmente più rigorosi, più difficili.

— Quale credi che sia stato e sia il tuo contributo alla «cultura di sinistra» intesa nel senso di presa di coscienza?

Purtroppo tutti i contributi che si danno individualmente sono irrisori però se è uno è quello di essere in continuo atteggiamento critico e sospeso, detto in soldoni è una continua lotta contro ogni forma di retorica.

— Come lavoro dove stai andando?

Ho in mente questo film qui. Subito dopo faccio Medea. Poi ho in mente san Paolo che sarà un film sullo scisma della Chiesa. Rolling tutto questo lavoro di teatro che devo portare a termine, scrivo poesie. Il lavoro di teatro sono sei drammi che ho scritto caoticamente in questi tre anni e devo finire, mettere a posto, limare. Non so se li rappresento, perchè o decido di dedicare tutta la mia vita a questo teatro oppure il pubblico e poi sarà quel che sarà. Purtroppo ho tardato a pubblicarli perchè da n'era uno sulla storia di un poeta cecoslovacco che è diventato di un'attualità spaventosa adesso, e mi secca pubblicarlo perchè poi naturalmente ecco gli ignoranti che tirano giudizi prima di informarsi, diranno... invece l'ho scritto due anni e mezzo fa.

— Vuoi parlare un momento del tuo prossimo san Paolo?

Faccio esteriormente l'operazione del Vangelo, cioè prendo gli atti degli apostoli e le lettere di Paolo e quanto ai dialoghi non aggiungo niente di mio. Compiuta questa operazione di assoluta fedeltà però trasporto tutta la storia di San Paolo ai giorni nostri, attraverso una serie di trasposizioni analogiche, per esempio la Roma di allora e la Parigi di oggi sotto i nazisti, insomma tutti i temi e le situazioni di allora li trasporto in temi e situazioni di oggi e poichè leggendo san Paolo ho avuto nettamente l'impressione che in lui ci sia una profonda contraddizione, direi inestinguibile tra prete, organizzatore, uomo che fonda un'istituzione e santo, il film sarà proprio su questa contrapposizione insolubile tra l'istituzione ecclesiastica e religione vera, pura, fino a giungere alla conclusione che in fondo l'istituzione della Chiesa come qualsiasi altra istituzione è male.

— Non è un discorso che rischia l'anarchia?

No perchè nello stesso tempo io ho una specie di profondo amore per le istituzioni. Voglio dire che gli uomini poi in realtà, in conclusione, si riconoscono fratelli fra di loro, si possono capire, soltanto in nome di codici comuni, di qualcosa che hanno in comune. La lingua ad esempio è un'istituzione, quindi come istituzione è il male e quindi io come poeta come posso la trasgredisco, quindi lotto contro l'istituzione linguistica, però nello stesso tempo ho una specie di tenerezza verso il codice che fa sì che gli uomini si riconoscano fra di loro.

— Qual'è il paese che senti più congeniale, nel quale ti piacerebbe vivere?

Mah io sto molto bene nei paesi arabi, perchè prima di tutto c'è il deserto. Il deserto, il Sahara, è il paesaggio che mi piace di più, mi dà non so un senso di perfezione intorno che mi mette a mio agio, mi piace molto l'architettura, poi il clima secco, così assolato e poi la gente perchè è la gente appunto che rimpiango, la gente del mondo preindustriale eccetera. New York è un altro posto in cui vivrei volentieri. Vivrei o in un paese arabo mettiamo il sud del Marocco non so così, se dovessi scegliere per viverci proprio, non per lavorare, oppure New York. Mah perchè New York è una città molto sottoproletaria, mi pare un po' Napoli ma nello stesso tempo è fantastica, è onirica, c'è gente di una simpatia straordinaria, perchè anche la piccola borghesia diciamo così, i riformisti sono molto simpatici, molto idealisti. Ho visto una manifestazione per la pace a New York e devo dire che è una delle cose più commoventi che ho visto in vita mia. Senza retorica, nata veramente come si dice dal profondo, dalla base proprio, sinceramente, totalmente, e quindi anche la piccola borghesia di New York, riformista, è simpatica. Non parliamo poi dei giovani della contestazione, sono meravigliosi, vivere nel village è un po' per me il paradiso, insomma.

— Perchè hai scritto per «Il Giorno»? E' un'altra delle accuse che ti sono state fatte.

Mah per ragioni puramente informative, per dare delle notizie, per dichiarare delle cose. L'unica cosa che ho accettato è una cosa per il Tempo illustrato e ho spiegato perchè. Beh leggano e dopodiche critichino quel che dico. Non per l'Unità o gli altri giornali dei poi perchè sono più libero su Tempo, perchè non ho scrupoli nello scrivere per questo giornale, scrivo veramente tutto quello che mi pare. Alla fine si vedrà chi strumentalizza di più l'altro, è una specie di braccio di ferro che facciamo, sapendo di farlo. Ora secondo me è assolutamente lecito fare questo perchè anche il cinema è un compromesso, io faccio il cinema con dei produttori, quando pubblico un libro cosa faccio, lo pubblico con un editore. A Marx chi li pubblicava i libri, gli articoli? Voglio dire che è una delle strade che uno non può evitare di fare, ecco, ed è il moralismo che dicevo prima che fa dire queste cose qui ai giovani, un moralismo sciocco.

— Come riesci a superare le crisi, i dubbi?

Correggendo, correggendo e lavorando ancora. Esistenziali? Ah le supero con questa mia disperata vitalità.

Poi ti sei ricordata che in una grossa agenzia di pubblicità ti avevano detto che un committente (leggi industriale) aveva chiesto di Pasolini come regista per i suoi prodotti nei filmati di Carosello. «Ah io non ne so niente, lo so adesso, non mi sono neppure mai posto il problema. No, non li farei a meno che fossi con l'acqua alla gola o avessi diciotto milioni di parcelle di avvocati da pagare. Ah io vedo queste cose con la massima comprensione, perchè non voglio sindacare nell'operato degli altri».

12-9-69
Corriere della Sera

Film di Pasolini Anonimo, in "Corriere della Sera" 12/09/69

CON LAURENT TERZIEFF

Film di Pasolini ispirato a San Paolo

PARIGI, 11 settembre.

Pier Paolo Pasolini si trova a Parigi per sorvegliare il doppiaggio del suo ultimo film, « Porcile », che sarà proiettato il 3 ottobre nella capitale. Egli ha annunciato che ricorrerà a Laurent Terzieff (protagonista assieme alla Callas della sua « Medea ») anche per il suo prossimo film. Farà di lui un San Paolo che vive nel nostro tempo.

Gerusalemme sarà una Parigi occupata dalle truppe tedesche e il San Paolo pasoliniano diventerà un collaborazionista. La Roma antica diventerà Nuova York, dove questo San Paolo fonderà una religione per poi viaggiare attraverso tutta l'Europa per annunciarne l'avvento. « Il dialogo non sarà mio — ha precisato Pasolini —. E' preso integralmente dalle lettere di San Paolo »

Prec. / S. Paolo due schede

fondo con il ritorno, con il rientro in un qualunquistico ordine da parte del protagonista. Mentre l'altro finisce proprio... *Pausa. Guarda verso le finestre. Val la pena di chiedergli in che misura il film non è qualunquista?*

Io: *Mi può parlare dei suoi prossimi film?*

PASOLINI: Prima farò una Medea. Poi un film su San Paolo, dove New York prenderà il posto di Roma e Parigi di Gerusalemme. Presenterò un San Paolo... Io sono abbastanza obiettivo, cioè non aggiungo nulla, tutto quello che lui dice lo prendo dalle sue lettere e dagli Atti degli Apostoli, non vi aggiungo niente, non gli metto in bocca nessuna parola mia. Come ho fatto con il *Vangelo* e ho preso il testo di San Matteo e a Cristo ho fatto dire esattamente ciò che dice in San Matteo *e non ho aggiunto*. Così farò con San Paolo come figura. Lui era lacerato ma non aveva coscienza di questa lacerazione. Lui era diviso profondamente, secondo me, e insanabilmente, ma non aveva coscienza di esserlo. È questo che voglio mostrare. In epoca moderna. Così... Parigi e New York.

Io: *Perché ha questi interessi verso la religione?*

PASOLINI: Secondo me la religione è un rapporto di tipo religioso con la realtà, cioè considerare la realtà non naturale.

Io: *Un rapporto magico?*

PASOLINI: Non magico, sacrale direi. E quindi naturalmente assorbe anche quanto di magico v'è stato nella nostra preistoria. Insomma, gli strati profondi della nostra psicologia.

Io: *La religione cattolica cos'è, per lei?*

PASOLINI: Quando lei aggiunge alla parola religione un aggettivo lei istituzionalizza, la religione diventa chiesa, diventa istituzione, diventa codificazione, e come tale è in contraddizione con se stessa. Qualche volta questa contraddizione può farsi dialettica e può essere feconda e fertile. Per esempio, per dirne una, quasi tutti i santi sono nati da questa contraddizione. Per esempio San Francesco è diventato santo proprio per questa contraddizione tra chiesa e santità. In altri casi, invece, nei periodi di decadenza, il fatto d'essere una istituzione diventa puramente negativo. Per esempio la chiesa franchista, oppure la chiesa della controriforma.

Io: *Ma perché questo interesse nella cultura cattolica?*

PASOLINI: Perché io sono nato in una nazione cattolica e quindi il mondo religioso, il mondo sociale che mi si è presentato davanti, storicamente, è un mondo cattolico.

Io: *Che lei accetta senza discutere, passivamente. O di cui si serve come... convenzione culturale?*

PASOLINI: Non direi convenzione culturale, è un puro fatto di realtà. Io sono nato qui, il mio mondo è questo, e uno scrittore non può parlare che del suo mondo.



Io: *D'accordo, ma dipende da come ne parla. Comunque ciò che lei dice mi conferma, allora, che se non si tratta d'una accettazione passiva di una realtà specifica, questo suo interesse nel cattolicesimo risponde all'uso meccanico d'una convenzione culturale. Questa o qualsiasi altra. Senza nessun apporto ideologico personale.*

PASOLINI: Lei dice convenzione dove io dico istituzione. Io sono circondato dalle istituzioni. C'è una *istituzione statale*, c'è la falsa istituzione della democrazia italiana parlamentare, c'è l'istituzione dei partiti... Tutto è istituzionalizzato.

Io: *Certo, e neppure per il meglio. Lei però non ha risposto alla domanda.*

PASOLINI: Nel caso della Chiesa è lo stesso. La Chiesa è una *istituzione* e dentro questa istituzione c'è naturalmente una serie di cristallizzazioni che sono convenzionali. La liturgia è tutta una convenzione.

Io: *Continua a non rispondere. Con ciò che dice, intende sostenere, come sosteneva Croce, che nell'ambito della cultura italiana tutto è «cristiano» data la presenza della Chiesa?*

PASOLINI: Sì. Io sono storicamente italiano. Come tale sono vissuto in un ambiente culturalmente provinciale, con tendenze fasciste e con la Chiesa cattolica, e quindi la mia esperienza è questa, ecco.

Io: *Mi parli della sua religiosità.*

PASOLINI: La mia religiosità, come appare in *Accattone* ed *Edipo*, è un rapporto sacrale con gli oggetti e con gli esseri viventi della realtà. Cioè, non riesco a vedere nella natura naturalezza. E quindi tutto mi appare sotto una forma non dico miracolosa nel senso convenzionale ma quasi, insomma, sacrale.

Io: *Per rapporto ad* Accattone *lei ha subìto una evoluzione ideologica. Uso la parola in un senso molto lato che possa includere anche questa sua «religiosità».*

PASOLINI: Per farmi capire devo ricorrere a Gramsci. Gramsci parlava in letteratura come d'un ideale di opere che lui chiamava nazional-popolari, idealmente dedicate a un popolo ideale, in un ambito puramente classista, come se il popolo si staccasse culturalmente dalla borghesia avesse una sua cultura, una sua mentalità, eccetera. Ora io, le mie opere, da *Accattone* a *Mamma Roma* al *Vangelo* le ho composte con questa idea gramsciana in testa, volendo fare delle grandi opere nazionali e popolari, non dico semplificate e volgarizzate, ma in un certo senso mitiche, epiche: e che avessero questo andamento mitico ed epico e fossero capaci di entrare in consonanza, diciamo in sincronia, con grandi pubblici popolari. Naturalmente, i tempi sono cambiati e questo famoso popolo che Gramsci aveva in mente e che io, anch'io, avevo

Napoletano e popolaresco il "Boccaccio" di Pasolini

intervista di Berenice, in "Paese Sera", 19/06/70

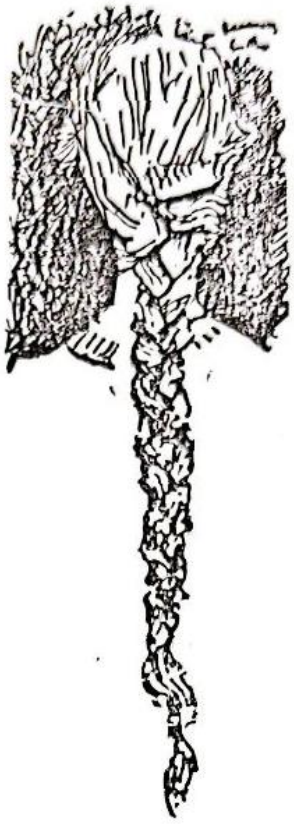
SETTEVOLANTE

di Berenice

490.691

Napoletano e popolaresco il «Boccaccio» di Pasolini

Il poeta cerca i quarantadue attori fra contadini e scugnizzi - Segreto allo Strega - Notizie di fantacronaca - Premio Mazzacurati il 28



DURANTE gli ultimi scioperi della N.U., chi ha più lavorato a favore della categoria è stato forse Pier Paolo Pasolini.

Muovendosi dalle affollate assemblee ai deserti cumuli di immondizie che assediavano la città, il poeta ha realizzato un film-documento che avrà come protagonista uno spazzino romano seguito nello svolgimento della sua giornata, tra la sua famiglia e la sua fatica.

Il filmato avrà come titolo: « Appunti per un romanzo sull'immondezza»

Il programma — mi dice Pasolini — è di fare un film di tante ore (anche dodici), che comprenda i miei appunti per un poema sul Terzo Mondo (tra questi sono compresi tre episodi già pronti e uno in progetto sugli emigrati arabi di Parigi).

Intervisto Pasolini sul film che si prepara a girare. Accantonato (per il momento) *San Paolo*, il poeta girerà un altro film del quale si è già parlato e che Pasolini aveva intenzione di realizzare da molto tempo: « Boccaccio ».

Il « Decamerone » di Pasolini sarà un racconto cinematografico in 14 capitoli (12 novelle più due raccontate da personaggi delle novelle stesse).

Chiedo al poeta: — Il Decamerone è un poema che le è presente in modo particolare? — Mi risponde: — Non proprio. Non lo rileggevo dal tempo dell'università: da quando « Boccaccio » rappresentò per me una delle scoperte più straordinarie della mia vita. L'idea di farne un film è venuta abbastanza all'improvviso, in aereo, mentre andavo a Ankara per girare « Medea ». Proprio pensando alla parte popolare di « Medea » ho avuto come in un lampo la visione di un « Boccaccio » da tradursi in cinema in chiave allegra, sensuale, realistica.

— Vorrei conoscere il nome di qualche novella tra quelle che ha scelto.

— Ciappelletto, Oderico da Perugia, Masetto, Chichibio, Alibec, la novella dell'usignolo (quella della ragazza che va a dirmire sul balcone per incontrarsi con l'innamorato) e quella della donna tramutata in cavalla.

— Dove ambienterà il suo « Decamerone »?

— Nel Sud: Napoli e dintorni spingendomi fino in Sicilia. E comunque i protagonisti del mio « Boccaccio » parleranno tutti il dialetto napoletano.

— Dunque un Boccaccio realmente popolare.

— L'ambiente popolare farà da connettivo a tutto il lavoro.

— E gli attori?

— Più che di attori, ho bisogno di facce. Eccettuato qualche attore napoletano, ho deciso di prendere tutti dalla strada.

— Chi farà i costumi?

— Danilo Donati

— E le musiche?

— Le ricerco io, come al solito. Penso di scegliere molti canti popolari antichi e moderni.

— Prevede difficoltà particolari nella realizzazione di questo film?

— Credo che il grande problema di questo film sia la ricerca dei protagonisti. Consideri che ogni racconto ne richiede circa tre. Dovrò dunque contare su un minimo di quarantadue protagonisti. Non sarà facile: Pensi che si tratta di personaggi favolosi, tutti stampati nella mente del lettore.

— Ha già cominciato i lavori preliminari del film?

— Ho già fatto i primi sopralluoghi.

— Quando comincerà a girare?

— Entro l'anno. Consideri che mi aspettavo come minimo due o tre mesi di ricerche terribili.

— In questa ricerca sarà aiutato?

— No. La ricerca di forme è personalistica, come del resto quando si scrive.



Una multiplo-poltrona di Enrico Job

Quindici minuti con Pier Paolo Pasolini

intervista a Pasolini di G. Kheiraoui e E. Quintavalle

in "Ehi, tu!", agosto/settembre '70

sitivismo. Ora non più. Del resto il marxismo è agnostico.

Ehi, Tu!: Lei fa politica attiva?

P.P.P.: No. La faccio come la farebbe un qualsiasi cittadino quando ne ha il dovere. Mi sono schierato dalla parte dei gruppi di estrema sinistra quando c'è stata la farsa fascisto-poliziesca delle bombe, perché era logico e giusto.

Ehi, Tu!: La presentano in tanti modi. Lei come si presenterebbe? Come si vede?

P.P.P.: Io non mi vedo e non mi presento in nessun modo, perché il definirmi sarebbe come una forma di claustrofobia, come mettermi in una gabbia, pormi dei limiti.

Ehi, Tu!: La presentano in un modo giusto?

P.P.P.: No, perché in un modo giusto non ni ci vedo neanche io.

Ehi, Tu!: Cosa vuole trasmettere con i suoi films?

P.P.P.: Non intendo fare alcuna propaganda, né tantomeno dell'apostolato.

Ehi, Tu!: Non parlavamo di propaganda. Diciamo meglio, le interessa che il contenuto dei suoi films venga capito o no?

P.P.P.: Se pensassi di non essere capito non comincerei neppure. Io sono sempre convinto, almeno in teoria, di essere capito. Del resto adesso parlo con voi perché suppongo di essere compreso, se no non starei a discutere.

In Porcile e Teorema ritrovo me stesso

Ehi, Tu!: In quale film si sente più espresso?

P.P.P.: Mi ritrovo più in Porcile, anche se è un film duro e aspro, però Teorema mi rappresenta meglio.

Ehi, Tu!: Porcile è stato il suo film più contestato. Come mai?

P.P.P.: Dal punto di vista critico è stato il più malvoluto, perché molti critici hanno avuto come un atto di rimozione e si sono rifiutati di parlarne. Per quanto riguarda invece i consensi favorevoli, mi ha dato più soddisfazioni, rispetto ai precedenti.

Ehi, Tu!: Tra i suoi libri, in quale si ritrova?

P.P.P.: Senz'altro in « Una vita violenta ».

Ehi, Tu!: Cosa l'ha ispirato?

P.P.P.: L'ispirazione viene attimo per attimo, pagina per pagina: forse volevate intendere l'attimo in cui l'ho concepito? Quando era un poveraccio e sono arrivato a Roma, sono andato ad abitare a Ponte Mammolo: lì ho subito lo choc del sottoproletariato delle borgate romane. Venivo da città pulitine, di perfetta borghesia, come Bologna, Cremona, non potevo immaginare una situazione del genere.

Siete un'isoletta idiallica in mezzo alla tempesta

Ehi, Tu!: Il tempo a nostra disposizione è scaduto. Vogliamo chiederle un'ultima cortesia: vuole venire a farci visita al giornale, per un dibattito un pochino più ampio?

P.P.P.: Domani devo partire per New York, poi dovrò stare quattro mesi fuori per il prossimo film, il « Decamerone ». Ho rinunciato per ora al « San Paolo », perché lo sforzo intellettuale per Teorema e Porcile è stato enorme. Ora voglio distendermi un pò con l'ambiente gioioso del sottoproletariato fiorentino del '300. Ne riparleremo questo autunno, va bene? Se esisterete ancora.

Ehi, Tu!: Che significa « se esisteremo ancora? ».

P.P.P.: I gruppi come i vostri esistono solo per poco, vanno avanti per caso, poi entrano in crisi. La gente viene da voi prima per cercare di esprimersi, per trovare un motivo ideologico, e quando l'ha trovato si chiede cosa sta a fare e se ne va. A meno che non vogliate fare di questo giornale la bandiera di un'ideologia. Altrimenti fallite per mancanza di coesione.

Ehi, Tu!: Ideologica intende?

P.P.P.: Sì, certamente.

Ehi, Tu!: Allora bisogna stare da una parte o dall'altra?

P.P.P.: Sì, altrimenti si cade nel qualunquismo, che è poi la base del fascismo.

Ehi, Tu!: Non crediamo di fallire per mancanza di coesione, né di essere qualunquisti, anche se molti la pensano come lei. Se chiuderemo sarà per crisi economica, non certo ideologica.

P.P.P.: (sorridendo, o meglio ridacchiando) Siete un'isoletta idillica nella tempesta.

Con queste parole, che non sappiamo se prendere come un complimento o un'offesa, ci accomiatiamo da Pasolini, promettendogli che lo disturberemo ancora, questo autunno, nonostante le sue nere previsioni.

Gianni Kheiraoui
Eliana Quintavalle



Il Boccaccio di Pasolini senza messaggi

intervista di David Grieco

in "L'Unità", 23/09/70

l'Unità / mercoledì 23 settembre 1970

Il futuro della Mostra del cinema

Manovre contro Venezia

Il ministro vorrebbe un direttore pronto a rispalancare i battenti della rassegna alle forze mercantili - Ancora uno statuto autoritario?

Quale sorte sarà riservata alla Mostra cinematografica di Venezia? Sebbene sia prematuro anticipare risposte ad un quesito sollevato, quest'anno, con accenti particolarmente critici da larga parte della stampa italiana, si stanno verificando fatti che legittimano la riapertura del discorso, a breve distanza dalla fine della trentunesima manifestazione veneziana. Corrono voci insistenti, secondo cui il ministro del Turismo e dello Snettacolo, il socialdemocratico Matteotti, sarebbe favorevole alla nomina del critico Gian Luigi Rondi a direttore della Mostra di Venezia. La candidatura di Rondi sarebbe gradita soprattutto all'ANICA e l'avvocato Monaco, presidente dell'associazione degli imprenditori cinematografici, l'avrebbe caldeggiata nel corso di un recente colloquio avuto con l'on. Matteotti.

Le indiscrezioni trapelate appaiono attendibili soprattutto perchè sono intonate al discorso pronunciato dal ministro dello Spettacolo nella cerimonia che ha concluso l'ultima edizione della Mostra del cinema. In quella circostanza, l'on. Matteotti ebbe modo di chiarire all'opinione pubblica i suoi propositi, affermando che nel futuro la Mostra di Venezia avrebbe dovuto giovare al «confronto tra ispirazione artistica e produzione», «cinema spettacolare e cinema culturale; un binomio che ha portato in questa sala (il ministro alludeva al Palazzo del cinema *n.d.r.*) opere memorabili». In altre parole, stando al ministro, Venezia dovrebbe rispalancare i battenti alle forze mercantili della cinematografia internazionale, compiendo così una involuzione rispetto alle gestioni, pur discutibili, di questi ultimi anni. Il nome del papabile alla direzione della Mostra, legato com'è ad iniziative festivaliere di scarso prestigio culturale e di grafica protesa allo sviluppo di libere e autonome strutture culturali finanziate dallo Stato, democratizzate e decentrate, si ignori affatto la necessità di stabilire un nesso fra il quadro generale, cui si tende e da configurare nettamente, e il potenziamento e la riforma delle istituzioni culturali esistenti.

Intendiamo dire che qualsiasi misura si desideri prendere al di fuori di questo nesso, inseparabile da una globale revisione dei criteri che ispirano l'atteggiamento e la politica dello Stato verso il cinema e le altre arti, ha soltanto il senso di un pasticcio, il cui connotato tradisce una essenza paternalistica e fondamentalmente conservatrice. Che tutto ciò rientri nella tattica democristiana, consistente nell'isolare i problemi (enti di Stato, Mostre, finanziamenti a sostegno dell'associazionismo culturale, ecc.) per non risolverli o per tamponare qualche falla, è comprensibile ma non tollerabile da chi esige una politica organica e non ritiene lecito nè che si continui a privilegiare situazioni particolari mentre su scala nazionale difettano e scarseggiano gli strumenti culturali, nè che si proteggano interessi precostituiti.

Il regista-scrittore gira il «Decamerone»

Il Boccaccio di Pasolini senza «messaggi»

«Le intenzioni del mio film – egli dice – sono molto modeste: cerco di restituire alle novelle e ai personaggi la loro realtà e i loro significati»

Nostro servizio

CASERTA, 22

«Ve lo dico subito, a scanso di equivoci: in questo film non ce so' attori; è tutta gente presa così, dallo straccia-rolo».

«*E tu, allora, che cosa sei?*».

«Io, n'attore?! Me voi offenne, che so' n'attore io?» *Così ha esordito il simpatico Ninetto Davoli, alla vista del curioso giornalista, arrivato chissà come sul set dell'ultimo film di Pierpaolo Pasolini,* Il Decamerone. *A dir la verità c'era proprio da chiedersi come fare per raggiungere la troupe, rifugiatasi in un fantastico quanto remoto paesino. Si tratta di Casertavecchia, una cittadina medioevale arroccata sul cocuzzolo di una collina abbastanza alta, sopra l'altra Caserta; ed è qui che è stato dato il primo giro di manovella al* Decamerone. *E' un posto bellissimo, ma abbandonato dai suoi abitanti: ormai non ne sono rimasti che centocinquanta, in maggior parte anziani. Uno dei soliti, grandi problemi del Sud.*

Come dice Ninetto Davoli, Il Decamerone *non prevede nel cast nessun attore professionista, tranne appunto lui e Franco Citti, che sono ormai popolari, ma in quanto attori decisamente sui generis. Tutti i componenti dell'équipe che lavora intorno al film, pochi a dire il vero, fanno una vita monacale, estasiati dalla purezza austera di ciò che li circonda. Direttore della fotografia è Tonino Delli Colli, mentre Pasolini riavrà al suo fianco, per l'occasione, il fedele aiuto di Sergio Citti, reduce dalla regia della sua opera prima* Ostia. *Il film di Citti ha scatenato non poche polemiche, reazioni spesso ignobili e talvolta persino diffamatorie.*

«Non me la sono presa — *dice Citti* — per la cattiva distribuzione del mio film, non me la sono presa per le calunnie dei giornali di destra non tanto contro *Ostia*, quanto contro di me in prima persona (chissà poi perchè) e non me la sono presa nemmeno per i cartelloni pubblicitari del film alquanto falsi e truffaldini. Comunque sia, io non ho rancori personali, dichiaro ancora una volta che ho molto apprezzato come Pasolini mi ha difeso, più volte, e lo ringrazio. Non per questo la mia rabbia è scomparsa, anzi, certe conferme mi stimolano sempre di più, e fra breve conto di fare il mio secondo film, di cui ho già scritto il soggetto. Sarà forse meno caratterizzato e più moderno di *Ostia*, ma non per questo meno brutale. Tratterò ancora il tema della dissacrazione della famiglia e stavolta, spero che la gente apra gli occhi e non faccia finta di non capire: non si può sempre negare l'esistenza di ciò che è spiacevole e vivere in un tempio di cristallo. La complicità è il peggiore dei crimini.»

Per intervistare Pasolini, invece, ce n'è voluta, e l'avevamo capito, dato che non erano state indette conferenze stampa e che le riprese hanno avuto inizio, per così dire, clandestinamente.

Il regista era, infatti, abbastanza contrario a parlare secondo gli schemi consueti, a rispondere alle domande «di rito», e abbiamo quindi cercato di non instaurare il meccanico rapporto domanda - risposta. Speriamo di esserci riusciti, almeno in parte.

«Infatti, mi terrorizza rilasciare interviste, fare conferenze stampa, unicamente perchè su questo film non ho niente da dire. *Il Decamerone* è un'idea che ho avuto all'ultimo momento, ed è diventata così ingombrante da scavalcare il *San Paolo* che avevo in progetto. Di progetti, poi, ce ne sono molti altri, troppi. Ad ogni modo, il *San Paolo* verrà dopo questo, ma non so se *Il Decamerone* segnerà in me una tappa importante per quanto riguarda il gusto di fare cinema, parlo di gusto inteso nel suo duplice significato: stile e piacere insieme. Ho scelto le novelle del Boccaccio che mi piacevano di più, ma in seguito ne ho dovute eliminare alcune, perchè il film sarebbe diventato eccessivamente lungo. Così com'è, sarà probabilmente già un film più lungo del normale. Il Boccaccio nessuno lo conosce, *come nessuno conosce* il Vangelo e, in fondo, quest'opera

Per Distel una partner norvegese



LONDRA — Il cantante cese Sacha Distel, qui grafato con la sua par l'attrice norvegese Julie sarà la vedette d'ap della stagione musical Palladium di Londra.

Assolto il fil «H2S» di Fra

Programmi Rai-TV

mercoledì 23

TV nazionale | **TV secondo**

Radio 1°

Giornale Radio - Ore 7, 8, 10, 12, 13, 14,15, 17, 20, 23; 6: Mattutino musicale; 7,10: Taccuino musicale 7,43: Musica espresso; 8,30: Le canzoni del mattino; 9: Voi ed io; 12,10: Contrappunto; 12,43: Quadrifoglio; 13,15: La radio

San Paolo a New York dopo Boccaccio a Napoli

in "Il Giornale", 7/11/70

PASOLINI HA CONCLUSO IL SUO «DECAMERONE»

San Paolo a New York dopo Boccaccio a Napoli

Al termine delle riprese Pier Paolo Pasolini ha voluto chiarire alla stampa in che modo ha realizzato l'opera che Boccaccio scrisse verso la fine dell'anno 1340, mentre era al servizio di Francesco degli Ordelaffi a Forlì.

Pasolini è di pochissime parole, il suo linguaggio è quello di un poeta, poiché tale si è rivelato all'attenzione generale prima ancora che come sceneggiatore ed infine regista. Ovvio quindi che, a parte l'obiettiva impossibilità di portare sugli schermi tutte le cento novelle che formano l'opera, abbia scelto 11 novelle secondo un suo personale gradimento estetico, tenendosi assolutamente libero dal rifarsi letteralmente ai testi, e ricreando, quando l'ha ritenuto necessario, situazioni e personaggi.

Il film si dividerà idealmente in tre parti: un primo tempo in cui varie novelle saranno legate insieme dalle imprese di Ser Cepparello che con falsa confessione «inganna uno santo frate, e muorsi; ed essendo stato un pessimo uomo in vita, è morto reputato per santo e chiamato San Ciappelletto», un intermezzo esotico sulle novelle del mondo arabo, e un secondo tempo che ha per filo conduttore le visioni notturne di un allievo di Giotto (e non Giotto a cui è dedicata una novella del «Decamerone»).

Quest'ultimo tempo sarà centrato sulla novella di Tingoccio e Meuccio, due giovani senesi i quali si fanno promessa che qualora uno dei due muoia, tornerà per raccontare all'altro com'è l'aldilà.

L'ambientazione del film è interamente napoletana «perché — dice Pasolini — soltanto a Napoli ho trovato che la cultura popolare non è stata affatto intaccata da quella borghese com'è invece accaduto dappertutto, anche in Toscana, e che ad esempio Caserta vecchia risente dell'influsso settentrionale».

Anche gli attori, che, a sentire Pasolini, è stato difficilissimo scegliere, sono presi dalla vita, e per la maggior parte non sono professionisti. «Il resto — ha chiarito il regista — sono artisti che recitano nelle sceneggiate e nel teatro della città di Napoli che è rimasta, a parer mio, l'ultimo rifugio, l'estremo baluardo di genuinità di espressione popolare».

Da tempo il regista desiderava fare un film a Napoli, un attestato delle sue simpatie tangibili alla città ed ai suoi abitanti, e forse, chissà, anche a Giovanni Boccaccio stesso, il quale trascorse parte della sua giovinezza proprio a Napoli che definì «città antichissima, e forse così dilettevole, o più, come ne sia alcuna altra in Italia». I napoletani, che Pasolini definisce ancora innocenti, parleranno la loro lingua, secondo un linguaggio fedele al Boccaccio.

Oltre che a Napoli, a Caserta Vecchia, a Ravello (dove ha trovato un chiostro del 1100 in cui è stata girata la storia di Masetto da Lamporecchio) ad Amalfi, il film è stato girato a Bolzano e nello Yemen. Lo stesso Pasolini ha dato vita al personaggio dell'allievo di Giotto, ed ha voluto riprodurre un Giudizio Universale vivente, quello dipinto appunto da Giotto nella cappella degli Scrovegni di Padova, soltanto che invece della figura di Dio, c'è una figura di Madonna. Pasolini ha spiegato di avere fatto questa sostituzione arbitraria per due ragioni: la prima perché i napoletani non si raccomandano mai a Dio ma alla Madonna, e quindi era più logico mettervi la figura femminile, la seconda perché, sempre secondo Pasolini trovare una figura che impersonava il Padre Eterno poteva diventare retorico e caricaturale.

La stampa ha potuto vedere soltanto la statua al centro di un gaio giudizio universale popolato di bellissimi bambini, giovinetti e angeli, splendidamente vestiti da Danilo Donati, perché l'attrice che interpreterà la Madonna, e cioè Silvana Mangano, era assente.

Pasolini ha concluso dicendo di non avere abbandonato il progetto di fare un film su San Paolo ambientato a New York, invece che in Europa. Anzi quel film avrebbe dovuto essere fatto al posto di questo «Decamerone» ma prima Pasolini ha voluto avvicinarsi al tema «corale, allegro, felice, solare, laico», che aveva un po' perso di vista nei suoi precedenti film.

A. M.

La vita di San Paolo girata a New York.
Allegro giudizio universale per
le comparse di Pasolini.
in "Il Gazzettino", 7/11/70

IL GAZZETTINO
30100 VENEZIA
CALLE DELLE ACQUE 5016
DIR. RESP. LAURO BERGAMO

- 7 NOV. 1970

L'ECO DELLA STAMPA MILANO L'ECO DELLA STAMPA MILANO

LA VITA DI SAN PAOLO GIRATA A NEW YORK

Allegro giudizio universale per le comparse di Pasolini

Roma, 6 novembre

« Un giudizio universale alla napoletana ». Così Pier Paolo Pasolini *ha definito* la sequenza che sta girando in questi giorni a Cinecittà e che concluderà le riprese del suo « Decamerone ». Il giudizio universale, ricostruito sulla base di quello famoso dipinto da Giotto, sarà inserito nel film come il sogno di uno dei personaggi. Particolare curioso ed insolito: assiste al giudizio la Madonna col Bambino (impersonata da Silvana Mangano) e non Dio.

« La sostituzione — ha spiegato Pasolini — si deve a due ragioni: anzitutto perchè mi sarebbe stato impossibile trovare un volto capace di raffigurare Dio. Ne sarebbe risultata certamente la solita rappresentazione retorica o grottesca. E poi perchè le novelle del Boccaccio che ho portato *sullo schermo sono state tutte* calate nell'ambiente napoletano. E a Napoli, come si sa, si invoca sempre la Madonna, non Dio ».

Così, intorno ad una grande fossa accanto al villaggio western di Cinecittà, Pasolini ha raccolto oltre centocinquanta comparse, tra le quali anche manichini impiccati ed appesi ad uncini di ferro infilzati, che attendono il giudizio. L'atmosfera che regna tra la folla curiosa e variopinta non è quella della tragedia: i personaggi sono abbastanza disincantati e muovono spesso al riso. Dice Pasolini: « Proprio un giudizio universale alla napoletana, senza tragedie, senza drammi ».

Ma perchè Pasolini ha scelto Napoli per ambientare il suo « Decamerone »? « Perchè — ha spiegato il regista — Napoli, per la sua gente, costituisce l'ultimo rifugio, l'estremo baluardo di genuinità d'espressione popolare. Napoli non si è ancora guastata, non è stata ancora contaminata dalla civiltà consumistica che, se da una parte dà una parvenza di benessere, dall'altra distrugge il valore di un popolo, togliendo ad esso i caratteri precipui di distinzione ».

Sia gli esterni, sia gli interni del film sono stati realizzati dal vero. Le riprese hanno avuto luogo a Napoli e dintorni (Caserta vecchia, Casola, Ravello, Amalfi, il Vesuvio, Meta di Sorrento), nelle vicinanze di Roma (Nepi e altre località del viterbese), a Bolzano e nello Yemen. Nel paese arabo Pasolini ha ambientato l'*unica novella* non italiana del Boccaccio.

Appena termina l'edizione del « Decamerone », Pasolini comincerà i preparativi per il suo prossimo film. Si tratterà di una « trascrizione » moderna della vita di San Paolo in cui, ha detto il regista, « il centro imperialistico romano sarà sostituito, per analogia con New York

La «linea Giotto» per il Decamerone



Entretien avec Pasolini
par Jean Michel Gardair
in "Le Monde", 26/02/71

that I was writing notes.

Pius to Kennedy

What are the themes?

I've tried to classify them myself, although they really make up one single poem that is broken off and taken up again and again. But it's possible to make out three relatively homogeneous groups. The first consists of "civil" poems, concerning for example Pope Pius XII as the promoter of a religion close to Hitlerian ideology or Judaic law, founded on faith and hope but not at all on charity. Others concern Panagoulis, the attempt made on the life of Rudi Dutschke, the deaths of Ho Chi Minh or Kennedy.

The second group, more specifically political, is concerned with that ambiguity I mentioned earlier—the nature of my relationship to the revolutionary youth of today, leftist movements and the rest. A third consists of a journal of my private life, which I am shameless enough to drag before the public, but among them, curiously enough, there are a number of poems inspired by my friendship with Maria Callas.

To end where we should have begun, can you explain the title of your latest collection?

"Transumanar" is the term Dante uses in the *Divine Comedy* to designate the ineffable realization obtained by ascetic mysticism. "Organizzar" is, of course, its parodied opposite. I no longer believe in dialectic and contradiction, but in pure opposition. I lay no claim to having given a poetic transcription of that "ineffable" which life alone can make us live and apprehend. Being neither a saint nor a mystic myself, I haven't the slightest experience of what it means to be in seventh heaven.

But I am more and more fascinated by the exemplary alliance between the active and contemplative life which the great saints, Saint Paul for example, were able to accomplish. And it's this double aspect of humanity, this double aspiration whereby the imaginary strives to become incarnate that I've tried to express in these jottings.

Gli spettatori protagonisti delle Giornate

I cineasti a confronto col pubblico

La parola a Petri a Toti e Pasolini

DALL'INVIATO

VENEZIA, 2 settembre

Mestre, ore 10 di sera. Al cinema Dante si presenta *La proprietà non è più un furto* e il costo del biglietto, considerato che la tessera di mille lire per le Giornate del cinema dà diritto a un centinaio di film, è valutabile sulle dieci lire. La folla staziona davanti al locale in attesa che la proiezione precedente dello stesso film abbia termine. Per entrare da una porta secondaria il regista Elio Petri, che con Ugo Pirro suo sceneggiatore dovrà poi partecipare al dibattito, si arrampica su una finestra e si fa riconoscere dagli organizzatori barricati all'interno. Finalmente la sala viene svuotata e, in qualche minuto, nuovamente riempita. La proiezione ricomincia; sfasato di un rullo, il film è mostrato contemporaneamente anche all'aperto.

La proprietà non è più un furto chiude una trilogia iniziata da *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* e proseguita con *La classe operaia va in paradiso*. L'opera, già recensita da qualche giornale in occasione del Festival di Berlino, dove fu scandalosamente ignorata nei premi, apparirà tra un paio di giorni in forma più ufficiale, ammesso che di ufficialità possa parlarsi, in Campo Santa Margherita, ma ciò non toglie che l'anteprima italiana sia avvenuta a Mestre nelle condizioni che stiamo descrivendo. Tra poche settimane accederà anche agli schermi di prima visione, e il prezzo del biglietto ridiventerà salato come sempre.

Si sa che Petri e il suo modo di far cinema costituiscono solitamente un bersaglio favorito per i gruppi contestativi ed extraparlamentari, che per esempio a Porretta attaccarono *La classe operaia* in maniera brutale, chiedendo tra l'altro che fosse bruciato in sala. Sarà che la situazione è cambiata anche per loro, ma ieri sera, per attaccare l'ultimo film, si faceva l'elogio del penultimo. E soprattutto non si parlava né dell'uno né dell'altro, perché il ritornello ricorrente negli interventi di questi per lo più giovani intellettuali è la classe operaia come se la figurano loro, il cinema come appunto, nella cornice di immagini estenuanti e preziosistiche riprese in Siria, sia sulla pagina, nell'opuscolo Italnoleggio da lui interamente steso e in cui il delirio verbale si fa anche più rigoroso, e soprattutto più spassoso.



Elio Petri

Giornata «filosofica», quella odierna, che non soltanto recuperava la figura di S. Paolo precursore del socialismo («Chi non lavora non mangia», «A ciascuno secondo il suo bisogno», «Siete stati comprati mediante prezzo, non fatevene schiavi») attraverso quelle «schermaglie di parole» nelle quali l'ex Shaul, dalla via di Damasco in poi, consigliava ai suoi seguaci di non impelagarsi, ma anche l'insegnamento di Tommaso Campanella nel più equilibrato, e dunque più efficace, «saggio fantastico» di Gianni Amelio *La città del sole*, che vi presentammo da Cannes.

Ugo Casiraghi

Appassionato dibattito a Venezia

Arti diverse ma uguali problemi

DALL'INVIATO

VENEZIA, 2 settembre

Manifestazione cinematografica a tempo pieno, anzi pienissimo, questa di Venezia non conosce quasi soste. Stamane è proseguito il seminario-incontro col pubblico sulla «libertà di comunicazione»; ma solo qualche ora prima, a tarda notte, erano finiti i dibattiti quotidiani in campo Santa Margherita; che, ieri, avevano tra i loro interlocutori Lino Del Fra, autore della *Torta in cielo*, e Pier Paolo Pasolini.

All'aperto e al chiuso, *La torta in cielo* ha ottenuto un grosso successo: lo hanno visto, applaudito, e anche discusso, criticato, adulti e bambini; tanti, tantissimi. Segno che, in Italia, è possibile fare un cinema per ragazzi non melenso nè conformista, ma anzi nutrito di umori sociali e politici. Sulla scorta dell'opera di Gianni Rodari, *La torta in cielo* sbeffeggia infatti le istituzioni repressive, ed esalta gli slanci vitali e solidali dei giovanissimi proletari della periferia romana.

Altro tipo d'impegno è quello che esprime Pasolini, nella sua stagione attuale: a Venezia, il regista-scrittore ha portato, insieme con gli *Appunti per un'Orestiade africana* e con *La ricotta*, due brevi sequenze (una decina di minuti di proiezione, nel complesso) delle *Mille e una notte*, cui sta ancora lavorando. Molto poco, evidentemente, per farsi un'idea della qualità del racconto cinematografico; ma, forse, abbastanza per avere conferma che la presente tendenza di Pasolini a privilegiare la «forma» non è frutto di un capriccio passeggero.

Da certi spettatori, Pasolini è stato accusato di aristocraticismo, per il modo esclusivo e solitario col quale egli sembra vedere oggi il rapporto tra l'artista e il suo pubblico. Anche nell'affermare, con calore e rigore, la necessità che nessun freno sia posto alla libertà d'invenzione degli autori, il regista-scrittore sottolinea, si direbbe, il momento «individuale» del problema, e non quello «collettivo»: il quale ultimo riguarda il diritto primario del pubblico di essere informato di tutto, di poter vedere e giudicare tutto, senza diaframmi paternalistici e oscurantistici.

Su tale momento «collettivo» ha insistito invece stamane, durante il seminario-incontro, il regista Nanni Loy. Che, in particolare, ha efficacemente rilevato come il cosiddetto «gusto medio» del pubblico sia il risultato forzoso di una discriminazione razzista e classista, che, attraverso l'alto costo dei biglietti, e mediante la concentrazione sempre crescente dello sfruttamento dei film nelle «prime visioni» delle grandi città, esclude larghe masse popolari non solo dal consumo dei beni culturali, ma dalla stessa possibilità di esprimere orientamenti e di suggerire scelte.

Eppure esiste, lo ripetiamo ancora una volta, perchè qui, in questi giorni, se ne ha davvero la dimostrazione lampante, esiste un pubblico nuovo e diverso, «capace di verificare (anche attraverso confronti e scontri polemici) nuovi linguaggi, nuove proposte»: la frase è stata pronunciata da Giuliano Scabia, agguerrito autore e animatore teatrale, con riferimento, appunto, al campo della drammaturgia. Ma l'osservazione vale per tutti i settori dello spettacolo e delle arti visive. Il pittore, lo scultore, il grafico (lo ha ribadito Ennio Calabria) devono lottare contro la sottrazione della loro opera a quell'uso pubblico cui essa sarebbe naturalmente destinata; il musicista si trova a operare in una situazione nella quale la programmazione della musica, alla radio, alla televisione, nei teatri (musica «colta» o musica «leggera» che sia) è imposta dal prepotere delle case editrici e discografiche. Qualcosa di nuovo sta tuttavia avvenendo, in Emilia, in Toscana, in altre regioni: nuove iniziative per una partecipazione del pubblico, alle

La parola a Petri a Toti e a Pasolini
in "l'Unità", 3/9/73

cora non esista, la società di un fumoso futuro e non quella reale con cui devono fare i conti tutti, cineasti non esclusi.

Il discorso che Petri e Pirro propongono questa volta si muove interamente all'interno della piccola borghesia, arricchita o velleitaria (cioè invidiosa di esserlo), tra ladri tutto sommato di bassa tacca e illegali, mentre il furto legalizzato è qualcosa di ben superiore e di più minaccioso che condiziona, vivendo all'ombra delle istituzioni, anche i loro comportamenti. La proprietà non è più un furto, alla loro stregua, perché è diventata (questo il significato del titolo) una malattia, e una malattia come i più recenti studi socio-psicologici vanno dimostrando, che nella società dei consumi mentre colpisce i piccoli borghesi non risparmia neppure gli operai. Un'altra forma, se vogliamo, di quell'alienazione che già caratterizzava, anche in senso psichiatrico, il poliziotto di *Indagine* e il tornitore Lulù Massa.

E anche il nuovo film, come quelli, assume la struttura di un apologo metaforico, solo qui più accentuato perché il regista, nella sua ricerca di un linguaggio espressionistico popolare (obiettivamente di arduo raggiungimento, nessuno vorrà negarlo), e forse anche condizionato da certe critiche rivoltegli in passato, non esita a ricorrere, attraverso l'uso dei monologhi, alla lezione brechtiana, tentando la carta di una maggiore lucidità e distanziazione che, comunque, entra in conflitto con la corposità e la vena popolaresca del suo temperamento. Tra gli effetti di « straniamento » e gli effetti di coinvolgimento non dialettico del pubblico, serpeggia una battaglia che è forse, senza voler anticipare nessun tema di discussione, la chiave del giudizio critico.

E se ciò è in qualche modo vero, è anche vero che da ciò dovrebbe preliminarmente partire ogni dibattito, altrimenti, falsando in partenza il film e i suoi presupposti ideologici, non si contribuisce a inquadrarlo ma si finisce inevitabilmente col *parlare d'altro*. Mentre Petri era costretto a Mestre a disquisire sul pessimismo e sull'ottimismo, indottovi dai suoi interlocutori, Pasolini a Venezia suscitava l'ira di una intera sala ponendo l'accento sui valori della forma e sulla necessità di accedervi prima di pretendere « altri » contenuti, solo astrattamente più « avanzati ».

L'operazione, va da sé, diventa addirittura proibitiva allorché ci si trova in presenza di un non-film dai moltissimi non-titoli, come quello che Gianni Toti, filologicamente e sadicamente rovistando, con l'irrefrenabile e provocatoria erudizione che ciascuno di noi gli riconosce, tra la Bibbia e Carlo Marx, tre le origini del cristianesimo, le epistole di S. Paolo e l'avvenire del movimento operaio contemporaneo, tra l'ebraismo antico e Israele, tra gli apostoli e i *fedayn*, tra la teologia, l'utopia e la politica, ci propone sia sullo schermo, per un corretto rapporto tra autori e spettatori.

Lo ha ricordato Luigi Pestalozza, intervenendo al convegno insieme con una piccola ma rappresentativa delegazione del Sindacato musicisti italiani, per il quale hanno preso la parola il segretario Carlo Marinelli e il maestro Claudio Scimone.

E c'è stato poi, come contributo speciale alle Giornate, un intervento « musicale » vero e proprio: l'esecuzione in « prima » assoluta, nella stessa aula magna dell'istituto di architettura dove si svolge il seminario-incontro, di un breve pezzo per nove strumenti, dal titolo *Solo*, di Sylvano Bussotti; composizione certo non facile, e che pure ha ricevuto, da parte dei molti presenti, un applauso lunghissimo e cordialissimo.

La partecipazione della musica alla iniziativa veneziana si è fatta dunque sentire; un po' meno quella del teatro, e ce ne dispiace. Eppure la occasione era e resta delle migliori. Quanto al cinema, esso rimane l'elemento di punta della battaglia per il rinnovamento delle strutture culturali. In questi giorni, abbiamo visto a Venezia, variamente attivi a tutti i livelli (li citiamo alla rinfusa), Scola, Maselli, Pirro, Monicelli, Age, Scarpelli, Comencini, Petri, Loy, Vancini, Cobelli, Toti, Serra, Gianvittorio Baldi, Andrioli, Del Fra, Cecilia Mangini, Agosti, Pasolini, Sergio Spina (alla testa d'una piccola e laboriosa *troupe*, che registra i principali avvenimenti per la TV delle Giornate, mentre l'« altra » TV, quella ufficiale, del governo e dei padroni, è latitante), Marco Ferreri, che oggi ha potuto finalmente presentare per la prima volta in Italia, nella versione integrale e originale, il suo *Uomo dei cinque palloncini* (o *Uomo dei palloni*, come è stato ribattezzato), già ridotto anni orsono, dal produttore Carlo Ponti, a un moncone quasi informe, da inserire in un pasticciaccio episodico destinato comunque all'insuccesso e all'oblio.

Altri cineasti sono attesi per i prossimi giorni (la manifestazione continua sino a venerdì); altri ancora, impegnatissimi nel lavoro, hanno fatto pervenire il loro consenso, la loro adesione alle giornate.

Ha sorpreso che Luchino Visconti, in una intervista alla *Stampa* di oggi abbia creduto di dover confermare l'accordo con la « Rusconi film », di cui si era recentissimamente parlato come di cosa dubbia, di dover ironizzare inopportunamente sul carattere popolare e democratico delle Giornate, che quasi nessun giornale (nemmeno *La Stampa*) si sogna di negare, di dover attaccare quanti nella realizzazione delle Giornate, hanno profuso cospicue energie. Le reazioni, qui, sono state quelle prevedibili: quanto meno, di addolorato stupore: soprattutto per il fatto che Visconti abbia riaperto una polemica ormai del tutto superata, riprendendo assurdamente le difese della gestione Rondi.

Aggeo Savioli

Pasolini: S. Paolo dopo «Le mille e una notte»

A colloquio con lo scrittore-regista che sta montando la sua ultima opera - Parleranno leccese gli eroi delle favole orientali

Pasolini: S. Paolo dopo le "Mille e una notte"
intervista di Berenice
in "Paese Sera", 10/3/74

✪ *I protagonisti delle Mille e una notte* di Pasolini parleranno in dialetto leccese, che poi non è proprio un dialetto, ma una singolare cadenza che attinge a chissà quali lontane assonanze levantine, isolata da quel parlare irto di strette e di E che è il dialetto pugliese, come in Puglia è isolata col suo prezioso e singolare barocco la città di Lecce.

Nella sala di doppiaggio della *NIS Cinematografica* al Tuscolano, dove sono andata a cercarlo, trovo Pasolini alla moviola assistito da quel «tutto» della dizione cinematografica che si chiama Enzo Ocone. Un barbuto studente leccese sta dando voce a un re che dice: «*Figlio mio, non puoi rimandare questo inutile viaggio? Vai incontro a mille pericoli senza alcuna ragione. Non t'importa nulla della vita?*».

Una, due, sette, dodici, venti volte, la frase viene ripetuta, variata da un aggettivo, calibrata da una pausa. Il doppiaggio è un lavoro lento, faticoso, e se il regista è esigente (e Pasolini lo è) diventa immane. Nel pomeriggio — mi dice — dovrà provare le voci di alcuni bambini. Torno nel pomeriggio a cose fatte. Alla prova, nessuna delle voci ha funzionato, ma Pasolini non ha l'aria di chi si perde d'animo. Siede con me in un'anticamera anonima, scalcinata, angusta, come è giusto che sia quella di un complesso tecnico dove tutti sono di passaggio come in una stazione intermedia. Il poeta-regista è — se possibile — ancora più scavato, con quella sua dura magrezza che non ha nulla di fragile, e gli occhi insolenti che bruciano e trapassano, specchi di tempeste mitigate da lampi di folgorante dolcezza.

Bisogna gettarsi in uno di questi baleni per entrare nella sua grazia di poeta e afferrare il regista. Allora si può intervistare Pasolini anche in un momento delicato come questo, di grande e faticoso lavoro.

✪ *Mille e una notte*. Quel tanto di cabalistico che c'è nel titolo suggerisce subito domande numeriche.

— *A conti fatti, quante favole ha preso?*

— Quindici. Alcune sono narrate per esteso, altre si concatenano. Altre ancora, più grosse, sono diventate episodi brevi.

— *Quanti protagonisti ha impegnato?*

— Almeno due per favola. Più di quaranta in tutto.

— *Quanti attori professionisti?*

— Franco Citti e Ninetto Davoli.

— *So che nelle Mille e una notte appariranno alcune ragazze eritree molto belle. Una soprattutto, che nel film ha un ruolo da protagonista. Me ne parli.*

— Le ragazze eritree sono di una particolare, apprensiva bellezza. Quando vidi per la prima volta, negli uffici della PEA, la meticcia eritreo-italiana Ines Pellegrini, che nel film sarà la schiava Zumurrud, mi sono commosso fin quasi alle lacrime davanti a quei piccoli lineamenti un po' irregolari, ma perfetti come quelli di una statua di metallo; a quel cinguettante interrogativo italiano, a quegli occhi sperduti in una incertezza implorante.

— *Ancora qualche cifra. Quanti mesi di lavoro, per portare a compimento un film come questo?*

— Parliamo pure in termine di anni, e diciamo due, con un certo intervallo fra la fine della sceneggiatura e l'inizio del film.

— *Il film quanto durerà?*

— Per ora due ore e mezzo.

— *In sede di montaggio verrà accorciato?*

— Non è detto. Potrei anche allungarlo.

— *In quali paesi ha ambientato le «Mille e una notte»?*

— Eritrea, Yemen del nord, Persia, Nepal.

— *La città dove ha girato più a lungo?*

— Aden.

— *Ha trovato qualche difficoltà?*

— Migliaia.

— *Può raccontarcene qualcuna?*

— Non potrei. Sul momento erano tremende, ma appena superate era come se non ci fossero mai state, e raccontarle ora mi sembrerebbero irrisorie.

— *Crede che anche questa volta la censura sia destinata a rappresentare una delle sue difficoltà?*

— Più o meno come le altre volte. Ma non dispero.

— *Per le «Mille e una notte», quali musiche ha scelto?*

— Ho scelto musiche vere, molto originali, con delle cose assolutamente inedite come certi motivi ascoltati in Eritrea o a Hadramout, nello Yemen, dove i musicologhi non sono mai arrivati. Quanto alle musiche di commento, ho preso da Mozart e Stravinsky.

— *E' soddisfatto di questo film?*

— Debbo ancora vederlo. In questo momento si ha la nausea del materiale. Si tratta di vedere su e giù per la moviola un pezzetto alla volta, rivedendo quello stesso pezzetto dieci, venti volte, con una immagine che cambia secondo le quaranta immagini precedenti che ha avuto. Le stesse ripetizioni si fanno sulla sceneggiatura, al doppiaggio, al montaggio, alla musica.

— *Pensa già a un altro film?*

— Penso già a altri quattro, cinque film. Di questi quattro o cinque, ne ho in mente due molto precisi.

— *Può parlarmi di questi due?*

— No. Ma sì, anzi gliene parlo volentieri. Le parlo di quello che farò per primo. Si tratta del famoso San Paolo; che nel frattempo ho molto trasformato.

— *Lei mi parlò di San Paolo (a scriverne credo di essere stata addirittura la prima) molto, ma molto tempo fa. Ora vedo che Zurlini e De Seta si preparano a fare anche loro un film su San Paolo. Per la precisione: uno Zurlini e uno De Seta.*

— Già. L'ho appreso con gran dispiacere. E non per timore di trovarmi a fare un film uguale a quest'altri due: il mio sarà talmente diverso che ne possono fare anche altri cinquanta. Mi è dispiaciuto perchè questo non è stato molto leale verso di me, visto che da cinque anni parlo di fare un film su San Paolo. Potevano telefonarmi, chiedermi: il film su San Paolo lo fai ancora? Dopotutto sono amici.

— *Quando conta di cominciare San Paolo?*

— Appena finito le Mille e una notte.

— *Prevede che il San Paolo sarà pronto entro il '74?*

— Sì.



Pasolini dall'eros a San Paolo
in "Corriere della Sera", 21/5/74

Corriere della Sera

Martedì 21 maggio 1974

GLI SPETTA

INCONTRO CON IL REGISTA-SCRITTORE A CANNES

Pasolini dall'eros a San Paolo

Conclusa la trilogia letteraria con « Il fiore delle mille e una notte », proiettato ieri sera in concorso al Festival, ora ha in programma un film su un episodio della vita dell'Apostolo

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE

Cannes, 20 maggio.

« Finito il film, mi sono sentito più leggero, come se dentro mi si fosse sciolto un nodo. Ho tentato un esperimento molto ambizioso, un film realistico e visionario allo stesso tempo, un film per esorcizzare un futuro di finta tolleranza. Non so se l'esperimento sia riuscito. Non tocca a me dirlo ». Pier Paolo Pasolini se ne sta seduto, dritto dritto, sul divano del suo appartamento di un albergo di Cannes, quasi a disagio in quel lusso borghese, velluti, specchiere, moquettes ovattate. Sembra capitato lì per sbaglio, chiuso in una giacca striminzita, il volto ansioso, asciugato come quello di un corridore ciclista alla fine di una tappa in montagna, gli occhi stanchi dietro un paio di lenti affumicate. Dalle finestre chiuse arriva il rombo soffocato della Croisette. « Non voglio neppur affacciarmi, detesto quel genere di spettacoli ».

Entra nel salotto un collaboratore che Pasolini ha mandato a dar gli ultimi ritocchi alla copia de *Il fiore delle mille e una notte*, qualche centimetro di tagli per eliminare una sbavatura. « Dottore, ci ho messo due ore sane, qui hanno ancora le moviole a manovella, un lavoro da cani ». Mostra in un sacchetto i pezzettini di film. Il « dottore » si informa con minuzia. Lo preoccupano i sottotitoli in francese, « un sistema orribile per due motivi: perché lo spettatore deve lasciare l'immagine per leggere cosa c'è scritto sotto, e perché il sottotitolo fa perdere profondità al campo. Ma non c'è purtroppo un altro sistema quando s'ha fretta ».

Pasolini è geloso della sua ultima opera, dà quasi l'impressione che, se potesse, non vorrebbe neppur proiettarla, uno strano senso di possesso forse perché sa che una volta mostrata al pubblico tutti possono trovarvi significati che lui non s'è mai sognato di attribuirgli. « Girare un film e scrivere sono due cose differenti, anche se tra loro ci sono molti punti di contatto. La pagina scritta è molto più dominabile. In essa c'è la prevalenza dell'intenzione conscia. In una sequenza, invece, può venir fuori ricale, da una parte il santo dall'altra il prete, la Chiesa come organizzazione voluta dal demonio. Qui non ci sarà sesso. Ma ci sarà in un altro, in un film sull'ideologia.

« Io ho la fortuna di fare quasi tutto da me, scrivo la sceneggiatura, scelgo gli attori, giro mi occupo del montaggio. In questo sono rimasto uguale allo scrittore di sempre, solo davanti al foglio di carta. Certo, fare un film finisce talvolta per esser più stimolante che scrivere. Gli autori come me vi arrivano più vitalizzati, perché devono interessarsi di cento cose, le comparse, i costumi, la scelta degli ambienti. Ciò dà un'ulteriore spinta a produrre. Io mi entusiasmo davanti alle facce, belle oppure orribili. Non faccio provini, perché quando sono lontano, come nello Yemen, non lo potrei neppure se lo volessi. Ma sono sicuro che quando scelgo un volto, quello è il volto che ci voleva, il più adatto per il mio film ».

Entra Ninetto Davoli, l'attore preferito da Pasolini. Forse è la presenza più costante di tutta l'opera del regista, dai tempi di *Uccellacci e uccellini*. « Girare con Totò — dice Pasolini — fu una esperienza emozionante. Anche se timidi sia lui che io, dovemmo superare una barriera psicologica ». E Davoli: « Qualche volta mi dimenticavo le battute. E, mentre recitavamo, Totò me le suggeriva, diceva al tempo stesso la sua battuta e la mia, la sua ad alta voce, la mia sussurrata ». Entrano altri collaboratori in punta di piedi per non disturbare il « dottore », piccolo, secco sempre seduto dritto sul divano come se si trovasse nell'anticamera di un dentista. Pasolini continua ad informarsi dei sottotitoli la cui presenza sulle inquadrature del *Fiore delle mille e una notte*, non la smette di torturarlo. « Sono stato pittore. Che ne direste di un quadro con in basso una scritta che lo deturpa? ». Sembra ancora più piccolo e macerato. Fra poco scenderà nella hall, dovrà stringere centinaia di mani. Per aver conforto dà un'occhiata in giro. Forza, è ora di andare.

Leonardo Vergani

Liberi amori dell'Oriente in un affresco disinibito

DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE

Cannes, 20 maggio.

E' arrivato oggi sulla Croisette Il fiore delle mille e una notte *a risollevare le sorti della partecipazione italiana al concorso di Cannes. Lasciando da parte altri preamboli, ci preme dire subito che questo definitivo capitolo del « trittico di vita », iniziato da Pier Paolo Pasolini col* Decameron *e proseguito con* I racconti di Canterbury, *è il risultato più perfetto, il più organico e compatto in direzione di una tormentata ricerca e definizione stilistica, fin qui raggiunto dal nostro cineasta più intellettuale ed eccentrico. Nessuna frammentarietà, nessun soprassalto di tono, nessuno squilibrio tra il fantastico e il realistico, vengono a turbare l'armonia di forme e la limpida struttura del più complesso e difficile ricamo narrativo che Pasolini si sia trovato ad affrontare nelle sue appassionate escursioni alle fonti di tre disparate civiltà letterarie, tutte contrassegnate da una espressione dell'eros libera, naturale, vivificante, senza falsi pudori. Se poi la classica compostezza del* Fiore delle *gli arriderà meno successo, sacrificato alla pura bellezza.*

Il film elabora una decina di novelle di quello che è considerato il più ricco patrimonio narrativo delle letterature orientali, il quale congloba cicli anche antichissimi e di disparata provenienza, solo nel XV secolo uniformati sotto la impronta islamica. Si sa che il libro si compone di una cornice (le vicende di Re Shahriyad e il suo incontro con la bella Shahrazad che narrerà le storie) entro la quale si collocano, spesso incastonati uno nell'altro, una miriade di racconti. Pasolini ha mantenuto una analoga struttura, assegnando però ad altra novella la funzione di contenere, in successivi agganci, tutte le altre.

Un primo blocco di racconti è sorridente e sereno: una esaltazione della bellezza fisica e dei liberi rapporti omo e bi-sessuali, un abbandono senza contrasti alle gioie terrene che livella poveri e potenti. Così il film arriva al nucleo centrale, introdotto da una specie di intermezzo di lirica esaltazione (il sogno della principessa Dunya, col volo della bianca colomba su oriz-

per una donna misteriosa e perfida. Col suo perfetto equilibrio ed essenzialità di forme con l'armonia che scaturisce dalla giusta opposizione delle immagini e che rimanda alla pura essenza del cinema, con la presenza dolorosa trasmessa dall'espressione rassegnata di Aziza e dai suoi toccanti recitativi, questo episodio brilla come una pietra preziosa incastonata nel mezzo della collana pasoliniana.

Dopo tale elevato saggio di stilizzazione, il film, col racconto del principe Tagi innamorato della fedifraga Dunya, entra in una dimensione più avventurosa e fantastica (componente inalienabile della raccolta araba) sviluppando le storie del principe Shahzaman e del principe Yunan: il primo trasformato in scimmia da un demone e salvato dal sacrificio di una giovane principessa; il secondo impegnato nella lotta contro il malefico cavaliere di rame, custode di una isola incantata, la cui uccisione richiede il sacrificio di una vita innocente. Ma anche in questi episodi l'elemento visionario non rompe la continuità del sottofondo realisti-

...fatta una parte involontaria, una scena girata tra la polvere o sotto la pioggia può assumere dimensioni diverse da quelle che l'autore si prefiggeva, prima di mettersi dietro la macchina da presa. In un film viene fuori la parte intenzionale, ma anche quella che allo stesso autore è nascosta. Perciò un film diventa un *test* di quello che l'autore è in un momento esatto della sua vita. Chi lavora come me, alla fine, scopre qualcosa di se stesso.

« C'è un'altra profonda diversità tra scrivere e girare. Chi scrive ha sotto gli occhi la pagina, può controllare il prodotto finito. Con un film questo non è possibile. Io uso la macchina da presa come un blocco d'appunti, faccio anche centoventi inquadrature al giorno mentre la media non va al di là della ventina ». Pasolini lavora con due macchine portatili, mentre ne usa una, chi gli sta vicino ricarica l'altra. Quasi sempre non si serve del cavalletto, un metodo che non ha più abbandonato dai tempi in cui gli amici gli prestarono una portatile, tanto per provare. Allora quando mostrò la pellicola sviluppata a Fellini, per avere un giudizio, il regista di *Amarcord* gli disse: « Questo non è un mestiere per te. Tu devi scrivere poesie, romanzi, non sei tagliato per il cinema ».

Il fiore delle mille e una notte è stato girato in Eritrea, nello Yemen, nella regione dell'Hadramut, nel Nepal. Nello Yemen s'è lavorato sotto un caldo infernale, le comparse che svenivano venivano adagiate sotto le ali di un aereo, mentre Pasolini continuava imperterrito come un fachiro. « Io raccolgo chilometri di pellicola, poi passo qualche mese a montare perché la macchina da presa, per me, è solo un blocco di appunti. Ecco, in questo lo scrivere e il girare un film hanno un loro punto di contatto. Con il montaggio si può far tutto. Tanti anni fa, ricordo io e Bassani girammo per un produttore un film d'amore che si svolgeva in montagna. Poi non ne sapemmo più niente. Quando apparve, il nostro film era diventato un giallo in perfetta regola.

« Con questa opera finisce la trilogia iniziata con il *Decamerone*. Ma non finirà per me la rappresentazione dell'*Eros*. I miei film non contribuiscono alla liberalizzazione dei rapporti sessuali e se lo avessero fatto li abiurerei. La tolleranza dell'erotismo è programmata dal potere e il pubblico finisce per subirla. Anche dai giovani, che addirittura finiscono per nevrotizzarsi e pensano talvolta di non essere all'altezza della libertà che viene loro concessa. Non può esserci limite alle scene che i moralisti definiscono spinte, se non il limite della volgarità. C'è chi si scandalizza davanti alla rappresentazione di un amplesso e afferma che il sesso debba essere in qualche modo riscattato, sublimato, come se il sesso fosse qualcosa di vergognoso. Non ci si accorge che ci sono film politici di una volgarità spaventosa. Io ho in programma altri due film. Il primo si intitolerà *Bestemmia* e racconterà un episodio della vita di San Paolo. Sarà un'opera anticlericale, pubblico una partecipazione meno diretta e più razionalmente meditata, questo è un altro discorso: vorrà dire che

cipalmente dalla storia, più tenera e accorata, di Aziz e della cugina Aziza, la quale si sacrifica all'amore del primo

TUTTI A MONTECARLO PER LIZ



MONTECARLO. — Ieri sera l'anteprima mondiale di « Identikit », il film di Giuseppe Patroni Griffi, ha sottratto al Festival di Cannes, alcuni grossi nomi del cinema e dello « smart-set » internazionale. Alla serata, patrocinata dalla Croce Rossa monegasca, presenti i principi di Monaco, è intervenuta anche Liz Taylor protagonista del film, che nella foto vediamo al suo arrivo all'aeroporto di Nizza, accompagnata dalla fedele segretaria.

l'autenticità degli sfondi.

Riteniamo che il discorso su Il fiore delle mille e una notte, *qui appena affacciato e da ampliare in altra occasione, debba essere fatto soprattutto sulle strutture di questa sorta di affabulazione all'infinito, affrontata per il solo gusto di raccontare. Sarebbe ancora da dire dei diversi piani di espressione, del rapporto fra immagine visiva e sonora (la sobria intromissione dei motivi classici musicali), della recitazione anticonvenzionale con i dialoghi pacatamente declamati (quasi una lettura) che rimandano alla maniera dell'opera dei pupi. Tutto ubbidisce a una elaborazione intellettuale complessa, e tanto doviziosa che alla lunga (due ore e mezzo di spettacolo) può ingenerare qualche momento di stanchezza.*

Alcune cose si possono anche rimproverare a Pasolini. Tra queste, gli indugi forse un po' troppo accarezzati sui nudi maschili e femminili (anche se esposti con estrema naturalezza dagli interpreti) e tanto impegno rivolto in una direzione che ha per limite estremo la contemplazione astratta. Per ora, comunque, egli si aggrappa ai residui di una realtà antica, e per lui genuina, a costo di andarla a trovare chissà dove, e riesce a ricrearla e ad esaltarla, con la mediazione culturale, in forme di pura bellezza. I bravissimi interpreti, con poche eccezioni fra cui Ninetto Davoli e Franco Citti, sono quasi tutti indigeni delle molte regioni d'Africa e d'Asia in cui il regista-scrittore ha collocato le varie storie.

Come era forse prevedibile il pubblico che affollava oggi il « Palais » per Pasolini, ha seguito tutto il film con molto interesse, ma non è riuscito a esplodere, alla fine, nel l'applauso caloroso.

Leonardo Autera

PAOLO GRASSI FA IL PUNTO DELLA SITUAZIONE DOPO IL CONFLITT

I «problemi economici» de alla vigilia della partenza p

Ad appena cinque giorni dalla partenza dei complessi della Scala per Mosca (ma un treno zeppo di scene, costumi, strumenti musicali è già arrivato al Bolscioi), tra la Banca d'Italia e il maggior Ente Lirico italiano è sorto un conflitto insormontabile. Le banche, difatti, si sono rifiutate di scontare i crediti (nonostante la regolare fidejussione del Comune che permette alla Scala di affrontare la tournée in Russia), invocando le recenti e drastiche restrizioni decise da Guido Carli. Il governatore della Banca d'Italia, poi, — riferisce l'*Espresso* —, avute pressanti sollecitazioni per sbloccare la situazione, avrebbe « consigliato » il sovrintendente Paolo Grassi di lasciar stare le banche e rivolgersi invece ai milanesi facoltosi per scontare con una pubblica sottoscrizione l'impellente fidejussione (circa tre miliardi, ma il teatro vanta anche un credito d'un miliardo e più dal ministero del Tesoro che non arriva mai).

— Dottor Paolo Grassi — chiediamo — ha recuperato i fondi necessari, e come? E, inoltre: i 425 scaligeri (fra cantanti, direttori, professori d'orchestra, artisti del coro, artisti del ballo, tecnici ed amministrativi) che domenica andranno a Mosca, fra un mese, al loro ritorno a Milano troveranno gli stipendi per il resto della stagione?

« *Quanto scrive l'*Espresso — ci risponde il sovrintendente della Scala — *è dolorosamente vero e risale ad un franco colloquio fra Eugenio Scalfari e Guido Carli. La contraddizione sta nel fatto che il governo o un ministero dispone una missione, dispone un accredito e le cosiddette « norme per la gestione del credito » smentiscono l'iniziativa di governo. Occorrerà che l'autorità politica risolva, oggi e domani, questa inaccettabile contraddizione. La Scala si è rivolta, anche per esplicito invito del ministro per il turismo e lo spettacolo, senatore ingegner Camillo Ripamonti, tramite il suo vice-presidente Giuseppe Barbiano di Belgiojoso e il sottoscritto, a molti istituti di credito. Hanno risposto positivamente al nostro appello l'Istituto San Paolo di Torino, l'Istituto Bancario Italiano, la Banca Commerciale Italiana, il Credito Italiano mentre la Cassa di Risparmio ha rinviato a tempi migliori l'incasso di ingenti interessi passivi il cui controvalore è rimasto a nostra disposizione. Hanno a tutt'oggi risposto negativamente la milanesissima Banca Lombarda, la Banca Nazionale del Lavoro e l'altrettanto milanesissima Banca del Monte. Abbiamo trattative aperte con altri istituti di credito nazionali e milanesi e io mi auguro fermamente che entro dopodomani mercoledì 22 maggio, cioè in tempo utile, il fabbisogno della Scala a tut-*

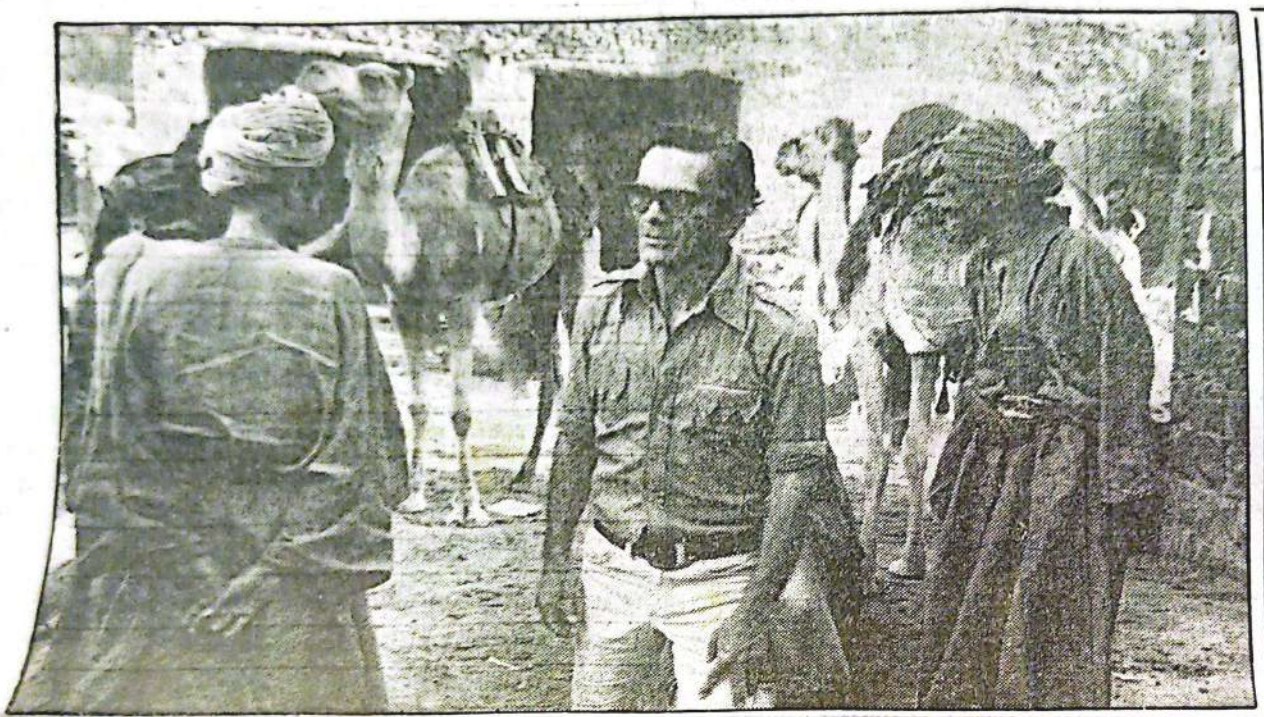
Pasolini si confessa Adele Ferrari
in "Corriere d'informazione", 21/6/74

21 giugno 1974

INFORMAZIONE SPETTACOLI

PASOLINI SI CONFESSA

«Progetti? Eduardo sexy e S. Paolo anticlericale»



Pier Paolo Pasolini durante le riprese, nello Yemen del Sud, del suo nuovo film « Il fiore delle mille e una notte »

Il regista, a Milano per presentare il suo nuovo film, «Il fiore delle mille e una notte», ha rivelato clamorose idee, anche sull'amore, in uno schietto colloquio

Siede di sghimbescio sul divano, come fosse a disagio: è la sua maniera di mettersi comodo e di rilassarsi. Parla con voce pacata, con una dizione che sarebbe perfetta se non ci fosse il neo di qualche leggera inflessione bolognese, e agita le mani di continuo, le stringe, le tormenta. Da come le muove capisci se la domanda gli è andata a genio oppure lo infastidisce; dal viso no, perché il viso con la mascella forte e le guance scavate, appare sempre ansioso e insieme composto, e lo sguardo, dietro le immancabili lenti scure, è tri e anche quando ride, o me

giacca,

clericale. Paolo era un dissociato, sì, diviso in due: da una parte il santo, dall'altra il prete. E per sottolineare questa «spaccatura», girerò il racconto in bianco e nero e a colori. In bianco e nero la parte che riguarda Paolo, il santo; a colori la parte che riguarda Paolo il religioso, schizofrenico e con una spaventosa sessofobia. Si chiamerà "Bestemmia", in quanto doppiamente blasfemo, perché contro la Chiesa e perché ritengo che ogni forma di santità sia blasfema: il sacro spesso è sacrilego, nei riti benedizione e maledizione vanno insieme».

— Che ambientazione darà al suo film?

«Il film parla di San Paolo, ma un santo e un religioso visto oggi, nelle città attuali: così Nuova York sostituirà la Roma di allora, Parigi sarà al posto di Gerusalemme, e la Roma moderna rappresenterà l'antica Atene».

— Ha già pensato al protagonista?

«Sì, dovrà essere un grandissimo attore; ho già in mente quattro o cinque nomi».

— I suoi progetti immediati si fermano a «Bestemmia»?

«No, penso a un altro film da fare in Marocco, il tema viene direttamente da tre tragedie di Shakespeare».

— Un'ultima domanda: che cosa pensa, Pasolini, dell'amore?

«L'amore è importante quando non è sentimentale, ed è difficile che possa essere autentico perché gli uomini e le donne difficilmente sono autentici. Per quanto mi riguarda, ho scritto una tragedia, "Bestia da stile", che è uno scatto d'ira contro la letteratura perché mi ha impedito di manifestare ed esprimere i miei sentimenti più sinceri».

Adele Ferrari

Qualcuno non ha resistito

La gremita platea dell'anteprima di ieri si è sfoltita prima della fine delle due ore e mezzo di proiezione

"Happening" d'eccezione, ieri sera, al cinema Capitol. Pier Paolo Pasolini ha presentato a una platea gremitissima e sofisticata la sua ultima fatica cinematografica. «Il fiore delle mille e una notte», questo il titolo del film di P.P.P., che è stato proiettato nella sala milanese in anteprima nazionale. Benché premiato a Cannes con il Gran premio speciale della giuria, è stato accolto dal pubblico con un tiepido applauso. Probabilmente le due ore e mezzo di proiezione di questa lettura pasoliniana della celebre raccolta di fiabe orientali ha leggermente fiacc*to l'entusiasmo iniziale de*gli spettatori (i più debol di essi hanno lasciato la sala ben prima della fine).

Cinquemila lire, come è noto, era la cifra fissata per assistere a questa unica rappresentazione de «Il fiore delle mille e una notte» (il film entrerà nei circuiti solo a settembre) pro «Italia Nostra».

Dopo la proiezione di un documentario sullo Yemen, «Le mura di Sana'a», girato da Pasolini durante le riprese del suo film, sono apparse sullo schermo le attese immagini delle «Mille e una notte». Il film è stato introdotto da un pensiero stralciato dalla antichissima raccolta di racconti, «La verità non è in un sogno solo, ma è in molti sogni». Speriamo che la censura non turbi i «sogni» di Pasolini.

P.C.

GIORNI

UN FILM DOPO L'ALTRO

A colloquio con Pier Paolo Pasolini, il più polemico degli intellettuali italiani. Ogni suo scritto, ogni suo film suscita accesi dibattiti. Dopo «Il fiore delle mille e una notte» sta preparando un film «sul fondatore della Chiesa che ha tradito se stesso e Cristo...»

E ADESSO METTE NUDO SAN PAOLO

di LETIZIA PAOLOZZI

La polemica fra Pier Paolo Pasolini da un lato, intellettuali e politici dall'altro, si è scatenata e non accenna a finire. La discussione è ancora aperta. Lo incontriamo nella sua casa all'EUR. Dice che sono venti giorni che non vede più nessuno: legge, scrive, pensa a nuovi film.

E continua a lavorare: ha appena finito la realizzazione del film tratto da *Il fiore delle mille e una notte*, presentato a Cannes con enorme successo. « *Il progetto* — ci spiega — *era di fare un film che fosse comprensibile a tutti; anche se sapevo che era difficile rendere per immagini le favole contenute nelle Mille e una notte* ».

Episodi come quello del ragazzo che rapisce una fanciulla addormentando l'amico con l'oppio o infinite altre storie che nascevano dall'immaginazione popolare, davanti al regista perdevano ogni valore, sembravano rifacimenti o citazioni fredde. Così il regista si è trovato a realizzare un progetto completamente diverso da quello che aveva pensato e scritto.

LE DIFFICOLTA' SONO STATE IMMENSE

« *Facendo un film al di fuori dell'attualità, al di fuori del costume o dell'informazione, sapevo di andare incontro a difficoltà immense. Perché il film a carattere ideologico è molto semplice: là dove manca l'immagine, c'è sempre il messaggio che giustifica le cadute formali. Qui invece la salvezza era solo e unicamente nell'immagine* ».

Ma in realtà la pellicola ultima di Pasolini è profondamente ideologica in quanto rappresenta ciò che l'autore ama e detesta: le passioni, l'inconscio, le scelte che compie.

Del film, Pasolini adesso si considera distaccato. « *Sta alle mie spalle, un po' come tutto il resto. Se non ci fossero le interviste* — aggiunge pensoso — *non mi ricorderei più dei film che ho fatto* ».

Anche perché adesso è proteso verso altri progetti, altre storie. « *Sono incerto, ma solo per ragioni pratiche perché i film che ho in mente sono abbastanza gemelli, su temi di grande attualità. Uno contro la Chiesa, in cui "maramaldeggio". Come vado affermando da un po' di tempo, la Chiesa secondo me è buttata a mare dal potere che non sa più che farsene di una istituzione che predica l'ascetismo, l'eroismo, la laboriosità, l'economia, il conservatorismo. Il potere ha bisogno di gente allegra, che spenda molto, che consumi molto. La televisione ha preso il posto della Chiesa e soprattutto ovunque c'è ansia del consumo. Al posto di quella che era la morale fintamente risparmiatrice, adesso c'è la morale edonistica, dello spen-*



Pier Paolo Pasolini dietro la macchina da presa. Dopo le polemiche suscitate dal suo modo di definire fascismo e antifascismo, Pasolini è messo al lavoro per realizzare un film su San Paolo.

Pasolini ha da poco finito di girare « Il fiore delle mille e una notte » e già pensa al suo « San Paolo ».

dere, del godersi la vita. « La morale della Chiesa è sempre stata la morale della classe dominante. Questa morale, però, quando era vissuta nel mondo contadino trovava una sua autenticità innestandosi in un mondo di religioni precedenti. Scomparsi i contadini, la Chiesa non si ritrova più in nessuno e in niente. Dunque, per tali ragioni, fare un film contro la Chiesa oggi è forse "maramaldeggiare" ». Ma, gli facciamo osservare, ognuno vive il momento della sua storia. E questo deve essere vero anche per Pasolini che al film ha pensato mentre sedeva sul banco degli imputati per l'ennesima denuncia di avere fatto un film "osceno": *«Alla mia età, vedermi lì seduto per la ventesima volta, mi ha fatto venire una tale rabbia contro il vescovo di Napoli che era riuscito a farmi processare e a far sequestrare il film* I racconti di Canterbury *attraverso gli strumenti consenzienti della magistratura e della polizia, da spingermi a realizzare un film contro la Chiesa. Però non si tratterà d'un fatto privato fra me e la Chiesa: racconterò la vita di San Paolo, del Paolo diviso fra la sua esperienza di santo e quella di prete. La vita di chi, come fondatore della Chiesa, ha tradito se stesso e Cristo. Una figura bieca per la sessuofobia atroce, per l'antifemminismo delirante, scandaloso! Voglio raccontare dunque una fondazione della Chiesa ispirata dal diavolo ».*

IL RE MAGIO EDUARDO DE FILIPPO

L'altro film che Pasolini ha in mente è un film sull'ideologia: *« L'ideologia è rappresentata comicamente da una cometa, con il re magio, Eduardo De Filippo, che la insegue facendo esperienze molto diverse da quelle che si aspettava ».* Il tema posto da Pasolini è dunque: che senso ha l'ideologia? Il discorso dai film torna all'attualità, alle discussioni e alle polemiche sul ruolo dell'intellettuale.

« Fin da giovane, e io ho pubblicato le mie poesie quando c'era ancora il fascismo, sono stato tormentato dall'interrogativo sul ruolo dell'intellettuale nella società. Mi ci sono affaticato intorno ma in realtà ho sempre evitato inconsciamente di affrontarlo, perché io penso che il ruolo di intellettuale va vissuto, non pensato. Deve vivere i problemi e poi esprimerli il più criticamente possibile ». Dunque Pasolini sostiene, tornando a far riferimento alla favola, che la figura dell'intellettuale può avere un solo ruolo: quello del buffone che approfitta di essere alla corte del re per dire sempre la verità. Il guaio è che la verità, aggiungiamo noi, è soggettiva e quando Pasolini dice che fascismo è uguale all'antifascismo bisogna quanto meno spiegare meglio e non si può certo accettare la sua proposta di ritirarsi nelle palafitte come unica difesa contro la peste del consumismo.

Ci dica Pasolini: è con noi o contro di noi? Mariateresa Clerici
in "Amica", 18/8/74

NOI O CONTRO DI NO

A CURA DI MARIATERESA CLERICI



Pier Paolo Pasolini risponde ad « Amica ». Secondo lo scrittore-regista le d
dovrebbero lottare insieme con gli uomini per un mondo in cui tutti sia

« I racconti di Canterbury ». Avevo previsto fin dall'inizio una trilogia, cioè una serie di tre opere ispirate a dei capolavori letterari erotici, ognuno dei quali ha costituito una letteratura. Gli argomenti in fondo sono poi analoghi: sono film il cui protagonista è il popolo con la sua realtà fisica particolare, in cui il sesso è trattato in modo libero e felice.

« AMICA »: Pensa di fare altri film con personaggi femminili e quali storie conta di assegnare a queste donne?

PASOLINI: Ho in programma due film. Uno è la storia di San Paolo fatta in un certo modo, con una certa angolazione, cioè vista come un « pamphlet » abbastanza violento contro il Vaticano e la Chiesa e qui donne non ce ne sono perché San Paolo era sessuofobo e antifemminista. Compare, per la verità, qualche signora che lo aiutava a fare le collette, ma non è che ci siano dei ruoli molto importanti per loro. Nell'altro film il personaggio è ancora maschile: è Eduardo De Filippo nei panni di un Re Mago che segue una cometa simbolo della gelosia e, seguendo questa cometa, fa esperienze di vari tipi di realtà e di società. A un certo punto qui apparirà Silvana Mangano, che sarà la regina o la presidentessa o il leader di questa città.

Lo stesso gusto figurativo

« AMICA »: Come mai dopo i suoi primi film (« Accattone », « Mamma Roma ») è passato a un'immagine così estetizzante?

PASOLINI: Se lei rivedesse « Accattone » vedrebbe che non esiste poi una grande differenza dai miei film attuali: io l'ho rivisto recentemente e il gusto figurativo è lo stesso. In « Il fiore delle mille e una notte » c'è forse il paesaggio che, essendo strano, ci colpisce di più, ma per esempio in « Il Decameron » il gusto figurativo è molto simile a quello di « Accattone ». Sono cambiati i costumi, ma i costumi possono colpire la fantasia in un senso superficiale, non sostanziale.

« AMICA »: Quando crea un personaggio femminile, tende a identificarsi con esso o no?

PASOLINI: Siccome scrivo anche in versi, quando devo parlare in prima persona parlo direttamente. Quindi, quando faccio romanzi o film narrativi, per me i personaggi sono molto oggettivi, cioè li ho sperimentati nella realtà. Alcuni di essi sono personaggi che conosco, ho conosciuto, ma non mi identifico mai in essi.

« AMICA »: Qual è nella storia e nella letteratura la figura femminile che le piace di più e perché?

PASOLINI: Beh, non è che ci sia molto da scegliere effettivamente, perché purtroppo la repressione della donna è stata enorme attraverso i secoli e quindi in letteratura soltanto ultimamente sono emerse delle donne a livello degli uomini, ma per molti secoli questo non è stato assolutamente possibile. Non mi vengono in mente molti esempi. Quasi tutte le donne che sono salite alla ribalta della storia sono donne di potere e sono poche; inoltre poi hanno immediatamente assunto caratteri maschili. Hanno sostituito gli uomini al comando con una certa violenza fanatica. Fra le scrittrici che mi vengono in mente posso fare il nome di Emily Dickinson, oppure, più ancora, di

continua a pag. 24

PRIME VISIONI

Il fiore delle mille e una notte

«Il fiore delle mille e una notte», tratto dalla più celebre opera letteraria dell'antica civiltà araba, chiude la trilogia iniziata con il «Decamerone» e i «Racconti di Canterbury» ma, come lo stesso Pasolini mi ha confidato, aprirà un nuovo capitolo nella sua filmografia. Egli tornerà a misurarsi — un film si intitolerà «Ideologia» e l'altro sarà contro la Chiesa di oggi, sulla vita di San Paolo, «Racconterà la vita di San Paolo, del Paolo diviso fra la sua esperienza di Santo e quella di prete. La vita di chi, come fondatore della Chiesa, ha tradito se stesso e la Chiesa. Una figura bieca per la sessuologia atroce, per l'antifemminismo delirante, scandaloso. Voglio raccontare dunque una fondazione della Chiesa ispirata dal diavolo». — Dunque dicevo, Pasolini tornerà a misurarsi con i problemi del nostro tempo non soltanto politici, ma con attenzione particolare alla loro sovrastruttura ideologica. Al di là dei messaggi che il suo cinema può comunicarci, e di conseguenza alle discussioni che può provocare — comunque fattive nel complicato trasformarsi della società — è questo il Pasolini che preferiamo, il Pasolini che dà la misura del suo impegno con il presente.

Certo, lo sguardo che egli ha dato al passato con misterioso e affascinante. In quanto alla previdibilità, questa riguarda soprattutto il sesso, toccato con mano più leggera in questa occasione, e tuttavia sempre motore portante e perciò alla fine un po' stucchevole, risaputo. Ma anche per quanto riguarda questo aspetto, ne «I fiori delle mille e una notte», Pasolini addolcisce le scene erotiche, che in questo film diventano più funzionali, mai insistite, anche perchè stemperate dai sentimenti che vi circolano in abbondanza.

Massimo Mida

CHARLOTTE R

Il fiore delle Mille e una notte

di Massimo Mida

in "L'Unione Sarda"

31/8/74

Il regista ci parla del suo prossimo film. Il viaggio di Pasolini nell'inferno di Salò

di Aurora Santuari in "Paese Sera", 9/2/75

la Conferenza? La sconfitta di Hitler era ormai vicina, l'Armata rossa avan- leag... inglese aveva composto e inviato a Roosewelt una canzoncina - program- or... ...ore ». Dei suoi in...ontri con Stalin, Churchill ha lasciato,

Il regista ci parla del suo prossimo fil

Il viaggio di Pasoli

E' una trasposizione delle « 120 giornate di Sodoma » nella repubblica mussoliniana Metafora aberrante della mercificazione dell'uomo - Il potere dei quattro sadici in tre gironi - Caterina Boratto e Elsa De Giorgi narratrici della sacra rappresentazione alla rovescia - La strage

C'E' UN inizio, c'è una fine significativa, c'è anche una certa *suspense*, c'è una « storia », quella delle vittime ammassate e scelte per il viaggio verso la strage; ma non c'è il racconto, nel senso corrente del termine, nelle *Centoventi giornate di Sodoma;* il titolo esatto del film che Pasolini sta preparandosi a girare è però: « *Salò o le centoventi giornate della città di Sodoma* ». Si tratta di una sacra rappresentazione in cui l'aggettivo sacro (sacer) è inteso nel senso di maledetto. E perciò nessun dettaglio, nessuna psicologia per la metafora « *aberrante, visionaria, stralunata di quello che si chiama lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo oppure della mercificazione dell'uomo* ».

Il regista-poeta ci parla della difficoltà che prova a raccontare la propria opera, a parlare su una pura intenzione, delle possibili riserve mentali, della impossibile completa sincerità « *anche per semplice prudenza verso se stesso* ». Le ragioni dell'autore sono assai meno banali delle nostre, ancorate a terrestri inadeguatezze di resa giornalistica. E assai più affascinanti le sue idee sulla « *bellezza del segreto* » che non le nostre necessità di « divulgazione ». Ma merita tentare la divulgazione se in qualche modo, sia pur imperfettamente, si potrà rendere il valore e il senso di una creazione.

Al segreto, al mistero e al gioco della creazione, Pier Paolo Pasolini ripensa così: « *L'ho capito scrivendo il romanzone che sto scrivendo, siccome è un gioco, l'ultimo gioco della mia vita, perchè mi impegnerà per dieci anni, il gioco del silenzio* ». Aleggia una suggestione di tristezza, che forse riguarda più noi che il nostro interlocutore nell'ampia e luminosa stanza di un appartamento dell'EUR arredato senza snobismi, dove Pasolini abita con la madre.

Prima di arrivare al film ispirato dall'opera del divino marchese (De Sade), ci sono diversi preliminari da esaurire. Per esempio la ragione per cui il regista ha rinunciato al « *San Paolo* ». « *Perchè* — spiega — *sarebbe un maramaldeggiare contro la Chiesa che in questo momento rivela una debolezza che mi fa pena. Un Anno Santo folcloristico... il Papa con le penne di Sioux...* ». Senza contare che il progetto di un film su San Paolo, necessariamente anticattolico, risultava assai costoso e: « *...per fare delle economie dovrei crederci completamente... Se la recessione sarà ancora tanto forte da portare a un rafforzamento della Chiesa, potrei tornare al "San Paolo". Ma allora vorrebbe dire che le cose si sono messe male...* ».

Per adesso, Pasolini ha perso «*l'intima convinzione*» di realizzare quell'opera Non così per il film sull'« ideologia », di cui ci accennò in una precedente conversazione; e della anticipazione, con la consueta gentile coerenza formale, sembra voler render conto. La spiegazione è semplice: il film è stato rimandato solo perchè colui che dovrà essere il protagonista, Eduardo De Filippo, non è ancora disponibile.

E torniamo al Sade-repubblichino, che nasce da un'idea di Sergio Citti, lo originale autore di « *Ostia* » e di « *Storie scellerate* » che ha sempre lavorato di concerto con l'amico e maestro. A Citti è venuta la voglia di fare un altro film, e Pasolini — intanto — si è innamorato della sua idea precedente Sulla struttura del film coglliamo alcune notazioni fondamentali. E' una stru

Salò, Sade intervista di G. Bachmann in "Playmen", IX, 7, luglio 1975

«Le 120 giornate di Sodoma», il libro che per tutta la sua storia il cinema aveva finora considerato «impossibile», è stato finalmente trasferito in immagini per opera di Pier Paolo Pasolini. Privo, almeno apparentemente, di qualsiasi alibi intellettuale, il romanzo di de Sade, con l'elencazione particolareggiata di ogni forma di eccesso e di perversione sessuale per centinaia e centinaia di pagine, sembrava destinato a restare un'opera meramente letteraria, o tutt'al più teatrale, secondo la versione realizzata da un gruppo d'avanguardia romano. Con Pasolini, invece, l'opera più ardita e difficile del Divin Marchese raggiunge il grande schermo e il grande pubblico. L'ambientazione, tuttavia, sarà molto diversa dall'originale. Invece che in un castello del '700, la vicenda viene collocata nel 1944 in una villa di campagna del Friuli, e protagonisti non sono già i detentori del potere settecentesco — magistrati o aristocratici — e i loro sottoposti, ma alcuni funzionari e soldati della Repubblica di Salò e le popolazioni sottomesse al loro giogo. In questa intervista con il nostro collaboratore, il critico americano Gideon Bachmann, Pier Paolo Pasolini spiega ai lettori di Playmen il senso del suo nuovo film.

Bachmann: Hai rinunciato a fare il film su San Paolo?

Pasolini: Per ora, sì. Faccio un film ambientato nel 1944, basato su de Sade. È la trasformazione dell'ideologia del marchese. Se io al posto della parola « dio » in de Sade metto la parola « potere », viene fuori una strana ideologia, estremamente attuale. I rapporti tra de Sade e dio sono stati esaminati da Blanchot; quindi l'ideologia del film è un po' de Sade visto da Blanchot e da altri critici moderni francesi. Ho letto il libro di Blanchot che si chiama *Lautreamont e de Sade*, ed è un saggio molto interessante. Anzi, in pratica sono due saggi, uno su Lautreamont e l'altro su de Sade. Si tratta comunque di un'interpretazione che resta dentro de Sade. Mentre io partirei da questa interpretazione di Blanchot e sostituirei in maniera forse anche meccanica, automatica, la parola dio con la parole potere.

Bachmann: Quali sono le analogie di Blanchot, in poche parole?

Pasolini: I sadici sono sempre i potenti. Questo è un dato di fatto, in de Sade. Infatti, i quattro che fanno cose tremende ne « Le 120 giornate » sono un banchiere, un duca, un vescovo e un presidente di tribunale. Rappresentano il potere, insomma. Il braccio secolare del potere. L'analogia è ovvia; non è che io forzerei de Sade facendo quello che faccio. La conclusione è sempre la stessa. Solo che io complico e aggiungo delle cose.

Bachmann: In realtà, il film che cos'è?

Pasolini: È una rappresentazione visionaria che, attraverso i rapporti sessuali, diventa una metafora dei rapporti tra potere e suddito. Il rapporto sadico altro non è che la mercificazione del corpo. Cioè la riduzione del corpo a una cosa. Ecco, questo è il nucleo ideologico del film.

Bachmann: E la trama?

Pasolini: Naturalmente sono affascinato anche da queste orge sadiche in se stesse. Non è che io voglia fare del mio un film puritano e asceticamente politico. Il senso, sì, è questo, ma permane anche il fascino dell'orgia sadica.

Bachmann: Quindi gli elementi principali del film sono due?

Pasolini: C'è un altro elemento per la spiegazione del film: è rievocare quei giorni che ho vissuto, i giorni d Repubblica di Salò. In q tempi io stavo nel Friuli, era diventato una regione desca, ed era stato anne burocraticamente alla Ger nia. Qui c'era una delle forti lotte partigiane. Mio tello c'è morto. Era una d lotte più crudeli. Il Friuli completamente sotto la mania, e i fascisti erano e propri sicari. Il Friuli tra l'altro, bombardato in tinuazione dagli americani. somma: rastrellamenti, p deserti, bombardamenti, si inutili, di pura crudeltà. frivo molto...

Bachmann: In che città

Pasolini: Ero a Casarsa paese di mia madre, dove passato parte della mia in zia. Andavo lì ogni estate q do ero bambino. E lì erav sfollati nel '43, rifugiati, Bologna. Dovevo ancora f gli studi. Scrivevo delle po che erano poi le mie p friulane. Io sono del '22..

Bachmann: Nella prima mensione che hai spie quella in cui rimpiazzi « con il « potere », c'è una mensione marxista, nel s che i corpi diventano me Oppure intendi dire che a sotto il marxismo i corp *mangono* merce?



« ...UNA RAPPRESENTAZIONE VISIONARIA CHE, ATTRAVERSO I RAPPORTI SESSUALI, DIVENTA UNA METAFORA TRA POTERE E SUDDITO... DEL LORO RAPPORTO SADICO... »









Pasolini: Ma è marxismo puro; il manifesto di Marx dice precisamente questo: il potere mercifica i corpi, trasforma i corpi in merce. Quando Marx parla dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo, parla effettivamente di un rapporto sadico. Tra chi ha il potere, chi è il padrone della fabbrica, e l'operaio.

Bachmann: Un rapporto che poi non sembra cambiare molto quando l'operaio è il padrone della fabbrica...

Pasolini: Per rispondere a questo dovrei fare esperienze più complete di quelle che ho fatto. Non è un dato industriale. Questo sfruttamento dell'uomo sull'uomo c'era anche nella società schiavistica. Le strutture del potere mi sembrano comunque cambiate.

Bachman: Non è lo stesso? Non pensi che il potere in mano ai burocrati è analogo a quello nelle mani del padrone?

Pasolini: Uno investito del potere dall'alto forse fa la stessa cosa, ma la fa in un modo un po' letterale. Forse nel fondo è cambiato comunque qualche cosa, perché un operaio che lavora in una fabbrica russa ha sempre la coscienza di essere lui stesso lo Stato, cioè la coscienza che la fabbrica è sua.

Bachmann: È solo un'altra forma di mito, questo.

Pasolini: Però la coscienza di base c'è. Da quel poco che ho visto io in Russia, la gente ha questa coscienza di base. È certo una cosa mentale, ma è questo che conta.

Bachmann: L'uguaglianza è un'invenzione umana; i rapporti gerarchici sono basati sulla paura, ed il senso della sottomissione è forte, nella natura, come quello della dominazione.

Pasolini: Per me il senso della sottomissione è rimasto identico. Guarda che sia il cristianesimo che il marxismo sono sempre stati imposti dall'alto, e la gente ha continuato a vivere come se il cristianesimo e il marxismo non ci fossero stati. Sono sempre culture che si sovrappongono ad altre precedenti che l'uomo si era costruite. L'unico sistema che ha anche coinvolto le classi dominate è il consumismo, invece. Esso ha cambiato la psicologia della classe dominata. Il consumismo è l'unico che è arrivato fino in fondo, veramente, dando una certa aggressività, perché esso ne ha bisogno: se uno è puramente sottomesso, e segue l'istinto della sottomissione come un vecchio contadino che si inchina e si rassegna, cosa sublime come l'eroismo... adesso questo spirito di sottomissione e di rassegnazione non c'è più. Che razza di consumatore è uno che si rassegna e accetta un suo stato arcaico, retrogrado, e inferiore? Deve lottare per elevare il suo stato sociale! Tutti sono diventati dei piccoli Hitler, dei piccoli prepotenti!

Bachmann: Allora il consumismo porta alla popolarizzazione del potere? E tu nel film lo dimostri creando dei piccoli de Sade? L'industrializzazione della crudeltà? Un sadismo mondiale? Rapporti sessuali tra individui che sono sadici nel senso di mancanza di coinvolgimento emotivo, e così caratterizzano i rapporti interpersonali moderni...?

Pasolini: Sì, e c'è in più una cosa, che finora cioè le società sono state sessualmente repressive, mentre adesso c'è questa permissività, che secondo me è falsa. A un certo punto uno dei personaggi del mio film dirà proprio questa frase: « Le società repressive reprimono tutto, quindi gli uomini possono fare tutto. Le società permissive permettono qualcosa, e si può fare soltanto quella cosa ». Che è terribile! E' un concetto lapidario.

Bachmann: Chi sono gli attori del film?

Pasolini: I soliti attori non professionisti. Poi ci sono due attrici degli anni 40, Elsa de Giorgi e Caterina Boratto. Non c'è una storia legata alla Repubblica di Salò, c'è l'ambiente soltanto, ed i quattro della storia sono quattro nazifascisti di quegli anni. Sono delle persone particolarmente colte, in grado, cioè, di leggere veramente bene Nietzsche o Baudelaire, o anche Lautreamont, senza essere però famosi intellettuali. Sono personaggi piuttosto ambigui, anche loro. È tutto ambientato a Salò e a Marzabotto, dove i tedeschi hanno fatto cose orrende.

Bachmann: La trama è quella del libro di de Sade?

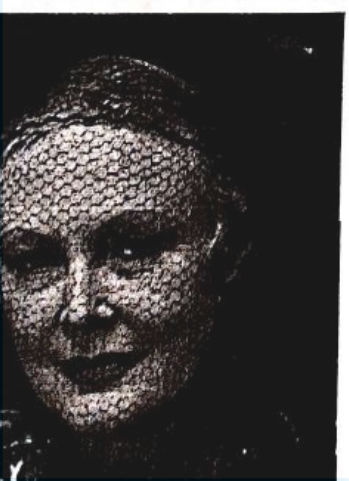
Pasolini: Sì. E' l'organizzazione delle orge e la loro realizzazione. E si conclude con la morte di tutti e quattro i protagonisti. Ho un po' diviso il film in gironi come l'Inferno dantesco, e gli ho dato una struttura dantesca, con un certo verticalismo teologico. E' da tanto tempo che pensavo di fare una cosa del genere. Poi ho letto il libro di Maurice Blanchot, e la cosa è nata così e non faccio più il film su San Paolo, BESTEMMIA, che avevo progettato prima...















PASOLINI:

PASOLINI: *Quale crisi? Sono venti anni che sento parlare di crisi, non voglio più neanche sentire questa parola.*

IL DRAMMA: Ma quale è la sua opinione sui risultati dell'attuale cinema italiano, sulle sue prospettive?

PASOLINI: *In questo momento sono dissociato: ho due opinioni completamente diverse su questo fatto. Una, completamente negativa e pessimistica; l'altra, abbastanza rosea. Quella completamente negativa e pessimistica è che ci troviamo in un clima di restaurazione. Cioè, dopo il movimento studentesco, e dopo certi altri movimenti che con quello studentesco si ricollegano, dopo la ripresa della lotta di classe nel senso « vivo », vero, direi quasi « anarchico » della parola (cioè esistenziale della parola) è soprattutto il movimento esistenziale che è terrorizzato poi dalla autorità, cioè dal potere costituito; dopo questo momento, ripeto, siamo adesso immersi in un clima di restaurazione. Questa restaurazione si manifesta con l'evidente ritorno dell'ordine pubblico, alle garanzie ad altissimo livello dell'ordine pubblico – vedi le serie di processi agli operai per le occupazioni delle fabbriche, ed agli studenti per le occupazioni delle scuole; si manifesta con la recrudescenza moralistica; si manifesta (per quanto riguarda il cinema) con la minacciata riforma del ministro Gava sul problema della censura. Se questa riforma dovesse essere varata e applicata, si arriverebbe all'assurdo terrore per cui un solo comitato di magistrati romani potrebbe essere in grado di decidere se un film è visibile o no. Ci rendiamo conto? Ora, tutto questo non fa pensare altro che noi siamo attualmente in un clima – oggettivamente e praticamente – di politica di restaurazione.*

I film d'autore vanno purché sia appunto un autore che si comprometta con la restaurazione che i produttori vogliono, e che il pubblico vuole, e che i partiti politici vogliono, siano essi di destra o di sinistra. Quindi la crisi è politica e artistica, ma non direi che sia economica.

IL DRAMMA: Dall'ambito del mondo cinematografico, questo avvento della restaurazione è stato in qualche modo favorito, e in quale modo?

PASOLINI: *Purtroppo a questo clima di restaurazione hanno contribuito e contribuiscono anche certuni fra quegli autori che negli anni passati avevano dato il loro apporto alla realizzazione di tendenze innovative e in qualche modo rivoluzionarie (anche se forse tale apporto si è avuto solo per certi versi, e mai completamente); voglio dire, riferendomi a dei casi concreti, proprio di Visconti e di Fellini, ad esempio. Visconti e Fellini si sono prestati, magari senza volontà da parte loro, a una speculazione, per cui sono stati strumentalizzati dalla restaurazione. Le faccio un esempio: tempo fa ho visto uno di quegli orridi cinegiornali – che sono veramente una « vergogna civica » della società italiana – che si proiettano negli intervalli; in un frammento di questo cinegiornale si vedeva appunto Luchino Visconti abbinato a non so quale mostruoso* défilé *di moda. Fra parentesi il commentatore diceva: « Toh! chi si rivede, un vero regista! ». Comprenda il senso del mio orrore: cioè che da un cinegiornale della più brutta e tremenda restaurazione, della più orribile destra, Luchino Visconti venga definito un « vero regista » perché ha fatto un film da vero regista, un « film professionale », mi sembra una cosa molto grave, insomma. Purtroppo, prendendo in esame il comportamento del mondo politico, si rileva che a questo clima di restaurazione non concorrano soltanto il centro e le destre, ma anche le sinistre classiche; i comunisti diciamo così « ufficiali », « burocratici », quelli stessi che del resto sono stati contestati dagli studenti: questi partecipano all'atmosfera generale accettando anch'essi certi valori ormai codificati, istituiti.*

IL DRAMMA: Quindi sia Fellini che Visconti non offrono più alcun motivo di interesse?

PASOLINI: *I due film più recenti di Fellini e di Visconti sono a loro modo interessanti, come sempre, naturalmente, sia pure a frammenti (molto bella per esempio, nel film di Fellini, la scena di Trimalcione). Ma sia Fellini che Visconti hanno in qualche modo subito le influenze degli artisti che sono venuti dopo di loro, e le hanno assimilate e adottate. Per esempio, osserviamo – dal punto di vista stilistico – l'innovazione dell'uso dello* zoom *nel film di Visconti. La medesima operazione gli era andata male nel film* Lo straniero*; ma qui, calibrata meglio, gli è riuscita. Nel film di Fellini nessuno lo ha notato, ma mancano le tipiche caratteristiche felliniane dei lunghi piani-sequenza, i lunghi movimenti di macchine che seguono un personaggio, si fermano su un altro, roteano su se stesse, mostrano un totale, ritornano sul personaggio: queste cose non ci sono più. C'è invece un montaggio fatto di brevi frammenti, uniti l'un l'altro attraverso degli attacchi audaci; tecnica di montaggio, questa, che non ignora certo le ultime esperienze, quelle fatte dopo Fellini, insomma. In conclusione: Visconti e Fellini hanno ripreso certe esperienze venute dopo di loro, le hanno codificate, e le hanno riproposte in questo clima di restaurazione.*

IL DRAMMA: Vuole precisare il pessimismo di cui si parlava prima, con un discorso più generale e generico?

PASOLINI: *Questo è per quanto riguarda la mia visione pessimistica del futuro: avremo di nuovo una serie di film ufficiali, integrati. Noti bene che alle sinistre poi occorrono gli uomini integrati. Cioè: la lunga polemica degli studenti contro la integrazione finisce nel nulla; poiché adesso un artista, per poter essere utile al Partito Comunista, deve essere integrato, cioè deve avere l'alloro che gli ha messo in testa la borghesia.*

IL DRAMMA: E l'altra parte del suo pensiero, quella « abbastanza rosea »?

PASOLINI: *Meno pessimista sono per quello che riguarda il lavoro dei giovani, che mi sembra abbiano intenzione di continuare a percorrere quella strada che venne aperta, due o tre anni or sono, appunto dal movimento della loro generazione e con l'adesione dei migliori fra quelli della generazione anziana. Questo vuol dire: continuazione di una ricerca autentica, sperimentale, coraggiosa; coraggiosa nel senso che, malgrado si debba per forza, oggettivamente, venire a compromessi con la produzione o con il pubblico, se ne prescinde il più possibile – entro certi limiti, quelli consentiti dall'oggettivo modo di produrre i film in Italia. Per questo continuo a sperare nei prossimi film dei più giovani, Bertolucci, De Seta, per esempio.*

IL DRAMMA: Malgrado la sua avversione per la parola « crisi », vogliamo parlare della attuale situazione, complessivamente considerata?

PASOLINI: *Crisi: è una parola, come le ripeto, che detesto. Capisce, sono venti anni che vengo perseguitato dalla richiesta di opinioni sulle varie crisi. Cosa vuole, è il vivere che è una crisi, è la storia; la storia, cos'è altro se non una crisi? Quindi io sostituirei questa parola con un'altra: il « momento storico », ad esempio, semplicemente; e il momento storico è sempre critico. La crisi poi non è certo economica, nel cinema. Al contrario, io trovo che da questo punto di vista il cinema italiano sia molto florido: questo stato di grazia si è venuto a determinare grazie anche all'ondata dei film* western*, che hanno fatto guadagnare molti soldi ai produttori (adesso il genere* western *non so da che cosa verrà rimpiazzato, ma naturalmente si troverà un nuovo filone, come sempre avviene). I film d'autore vanno bene, purché sia appunto un autore che si comprometta con la restaurazione che i produttori vogliono, e che il pubblico vuole, e che i partiti politici vogliono, siano essi di destra o di sinistra, ecc. Quindi la crisi è politica e artistica, ma non direi che lo sia economica.*

DISCORSO APERTO / *con il noto regista*

De Seta: oltre la rissa per una scelta cristiana

La risposta ai dilemmi fondamentali della fede dell'uomo di oggi che la dialettica marxista lascia insoluti Un soffio di autentica spiritualità è indispensabile al mondo dell'arte per uscire dai vischiosi compromessi del consumismo — L'involuzione del cinema italiano dall'idealismo del primo dopoguerra alla attuale degenerazione commerciale — Un film su San Paolo che sottolinea gli alti valori del messaggio dell'apostolo

Vittoria De Seta, cinquant'anni (« l'età dei riepiloghi », come lui la definisce), è un regista « diverso ». Cominciò la sua carriera cinematografica realizzando una serie di documentari, come Passqua in Sicilia, Contadini del mare, Parabola d'oro, che denunciavano la drammatica condizione degli emarginati; vennero poi i film a lungometraggio Banditi a Orgosolo, Un uomo a metà, L'invitata e, infine, quello che l'ha fatto conoscere al grande pubblico, il film televisivo Diario di un maestro *che racconta l'esperienza di un gruppo di ragazzi e del loro maestro in una scuola di borgata, e che, in un certo senso, ha anticipato i tempi della nuova scuola nata dai decreti delegati.*

La storia di De Seta è la storia di un uomo che non ha fatto causa comune con un « certo » mondo pseudo intellettuale, barricadiero salottiero e sputasentenze; e forse proprio per questo è stato contestato e rifiutato da « certa » critica. Né, d'altria parte, De Seta si è legato all'industria cinematografica e ai suoi metodi produttivi. Scrive i soggetti, le sceneggiature, diventa produttore di se stesso, non accetta compromessi; rifiutando le cose sbagliate, ha resistito alla tentazione del successo facile, ma con le sue opere, editate e sofferte, ha reso una vera testimonianza i cui sviluppi civili, etici, spirituali sono tuttora in pieno corso.



Vittorio De Seta

I suoi primi film avevano fatto sperare di lei come di un regista decisamente impegnato, tanto nella sua tematica, senza tradire l'aspetto sociale, si è arricchita nel senso di una ricerca esistenziale, la critica marxista la accusato di evasione spiritualista. Non è un giudizio ingiusto?

Da quando hanno stabilito che quello che succede è conseguenza dell'unificazione dei mezzi di produzione e distribuzione, i contrasti non riconoscono alla cultura la dignità di categoria autonoma. Per i marxisti, anche se mancano di un certo ideale, la cultura, l'istruzione, per la morale sono sovrastrutture al servizio del regime, un comodo o uno strumento della lotta di classe. Purtroppo, il materialismo ha finito col diventare una caratteristica non esclusiva della ideologia marxista. Se la pianta della cultura rischia di non essere più, sarà proprio per il dilagare del materialismo, consapevole o meno. Quello che si è perso è la freschezza dei primi anni del dopoguerra; oggi si rischia di dimenticare questa dimensione spirituale dell'arte, della cultura; si guarda solo e troppo agli aspetti esteriori, consumistici e la vera libertà, quella interiore, finisce con l'annegare, soffocata: è un pericolo sempre maggiore.

Non si possono servire due padroni. Il cinema è troppo condizionato dal profitto e spazio autonomo per un autore indipendente difficilmente se ne trova. I produttori, che badano al guadagno, in genere ti chiamano solo per commissionarti un prodotto prefabbricato: e allora dove va a finire la tua libertà di espressione?

Quando nel '59 volevo realizzare Banditi a Orgosolo, *mi servivano 40 milioni. Non riuscii a trovarne neppure la metà, da nessun produttore. Eppure, se ne spendevano già allora più di cento per fare un film, e la cifra che chiedevo bastava sì e no per pubblicizzare l'uscita di uno di quei film.*

Andò a finire che mi offrirono di fare invece un film sulla vita di un palombaro perché quel produttore ne aveva letto la storia in un libro sfogliato distrattamente durante un viaggio e gli era piaciuta.

Io come autore ho sempre cercato di essere rigoroso con me stesso: i primi documentari me li sono dovuti finanziare da me; ho fatto solo quattro film in diciotto anni. Il bilancio quindi può sembrare passivo, ma sono sicuro che il mio lavoro è una testimonianza che vale, almeno per l'impegno profuso. Io non arrivo mai a dire: « ora so quanto mi basta e mi fermo... »; per me ogni lavoro è una ricerca. Ma come si fa a girare un film restando distaccati, senza entrarci dentro, fino al collo, per poter riuscire poi a trasmetterlo agli altri, al pubblico? Quest'atteggiamento dovrebbe esser la prassi per ogni autore e qui invece se ne parla come di un'eccezione.

I film normalmente prodotti, in genere, si inseriscono in un processo di costume che li fa sembrare aggiornati, se visti nel momento in cui escono; ma se li rivediamo a distanza anche solo di dieci, quindici anni, molto spesso denunciano tutti i loro limiti.

Subito dopo la guerra si fece qualcosa; ma passati gli anni 50, il neorealismo si è frantumato. Basta pensare ad un solo esempio di autore illustre, De Sica: poco prima di morire disse: « Maledetto il giorno in cui ho girato la Ciociara...! » perché? Si era reso conto che, con quel film, era entrato ormai nel sistema, forse per aver dovuto accettare certe scelte condizionanti, certi schemi precostituiti, non so. Sta di fatto che da quel momento film come Ladri di biciclette *non si sono più visti. Si è perso lo spirito genuino, l'idealismo iniziale. Quanto incida in questo processo la personalità dell'autore o il sistema stesso è veramente difficile a dirsi ».*

studio sono ammonticchiate centinaia di opere sui primi cristiani, sulla Bibbia, sul Vangelo. Un lavoro enorme, di lettura e di cernita, uno sforzo incredibile, gli chiediamo se non è abbastanza singolare il fatto che un « ex marxista », come il regista si definisce, sia arrivato a scoprire questo grande santo del cristianesimo e a preparare un film sulla sua vita.

« E' stata lenta e difficile la mia via di Damasco... Ho fatto molta fatica a tenere il filo ideologico che mi ha sbalzato da Croce al marxismo e poi al cristianesimo. Quello che mi ha messo in crisi con il marxismo è l'idea della conflittualità come condizione del progresso umano. Ero in cerca di una risposta definitiva ai problemi dell'esistenza e il marxismo non mi è bastato più. Non riusciva a spiegarmi, mi lasciava un tremendo vuoto l'ho capito dopo aver girato Un uomo a metà. *Quel film che è stato un po' un'analisi di me stesso, mi ha fatto entrare in una dimensione diversa. E direi che molti critici hanno visto un mio disimpegno sociale in quel film... Quello che mi ha colpito di San Paolo è la libertà, il suo messaggio di libertà, per cui l'hanno ucciso, San Paolo ha rivendicato, come Gesù, il primato dell'uomo, in un'epoca in cui c'erano gli schiavi, le caste, quando i Giudei consideravano i pagani con disprezzo e viceversa. A quell'epoca c'era Roma con il suo impero e c'era Augusto, la divinità incarnata; Paolo arrivò e cominciò a dire che gli uomini erano tutti uguali perché tali li rendeva la loro dimensione interiore, quella divina. San Paolo andava in giro, fermava la gente, e diceva: « Lo vedi che non puoi più andare avanti così, questo tuo modo di vivere ti porta alla morte, ti stai ammazzando con le sue mani.*

San Paolo non è stato capito, allora come oggi: quando parlava di una nuova vita, alludeva a questa terra, come d'altronde Gesù quando diceva « cambiate vita », « il regno dei cieli è già qui »... si riferiva all'immediato. I primi cristiani lo avevano capito, conquistarono immediatamente questa dimensione e non l'abbandonarono più. Ciò spiega anche l'atteggiamento dei martiri: se essi fossero morti per inseguire soltanto l'ideale di una felice vita nell'aldilà, sarebbero stati paradossalmente, degli egoisti. In realtà, secondo me, avevano sentito la gioia immensa di vivere sulla terra come diceva Gesù e non volevano più rinunciare a questo nuovo modo di essere.

Oggi c'è una specie di chiusura reciproca; difficilmente trovi una persona che ti guarda in faccia; la nostra vita è diventata come un museo in cui le statue sono state ricoperte con dei lenzuoli... nemmeno i custodi sanno più cosa c'è sotto ».

Cosa la spinge ad andare avanti, allora?

« Mi chiedo il contrario: come si farebbe a non proseguire? Tutto sommato ho una grande fede, nell'uomo. Se ce l'ha avuta Gesù, questa fede, e doveva essere veramente tanta, visto ciò che gli uomini gli hanno fatto, perché non dovremmo averne noi? Se si riesce a superare la barriera di preqiudizi, se riesci a togliere quel lenzuolo, ti accorgi che le cose possono andare diversamente: la gente si apre, si scioglie. Io l'ho verificato durante la lavorazione del Diario *di un maestro, a tutti i livelli: un'esperienza che mi ha arricchito, che ha arricchito tutti quanti, ci ha fatto constatare la inutilità di alzare questi muri tra di noi. Bisogna rivalutare i rapporti interpersonali, riscoprire il valore di esperienze di lavoro e di vita fatte comunitariamente.*

Riconoscersi figli di Dio, in questo spirito di fratellanza universale, è in fondo riconoscere l'esistenza di un principio superiore, una salvaguardia psichica, per evitare la dilatazione a dismisura del proprio "io", è un po' come passare dalla concezione tolemaica del mondo a quella copernicana: non si è più il centro, ci si riferisce tutti a qualcos'altro: altrimenti non si regge, prima o poi si scoppia ».

In questa riscoperta degli altri, la cultura che funzione deve avere?

« La cultura può, deve diventare lo strumento per uscire dal nostro egoismo, per aiutare l'uomo a liberarsi. Ma bisogna evitare i miti, bisogna evitare di considerare l'artista come "l'eletto": è una idea fasulla! Bisogna avere l'umiltà per accettare che c'è qualcosa che non si può conoscere nell'ambito umano, che non si può penetrare. In fondo è una riproposizione dell'idea del mistero, in altri termini quello che gli antichi chiamavano Dio; noi siamo circondati dal mistero, dall'ignoto. Non ne sappiamo niente, ma molti intellettuali, nel loro positivismo, fanno finta di sapere tutto, sono tutti professori. Il loro è un atteggiamento, un parametro sbagliato per affrontare i problemi della vita: sono convinti di poter padroneggiare, di farsi interpreti della realtà. Se cosi fosse loro non c'è più spazio per l'Infinito. Così facendo si sono resi responsabili dell'attuale situazione di non speranza, di incertezza. Anche San Paolo era un intellettuale come loro, ma convertendosi seppe trovare la forza l'umiltà per gettare via la presunzione tipica dell'uomo erudito. Questi intellettuali no, preferiscono contemplare compiaciuti il proprio disfacimento, la propria autodistruzione. Il fatto è che non hanno fede nel futuro, non hanno fede nell'uomo ».

Pietro BADALONI

aesi dell' Est



Vittorio De Seta

di un uomo che non ha fatto sa comune con un «certo» mon- do pseudo intellettuale, barricato ro salottiero e sputasentenze; e forse proprio per questo è stato contestato e rifiutato da «certa» critica. Né, d'altra parte, De Seta si è legato all'industria cinemato- grafica e ai suoi metodi produttivi. Scrive i soggetti, le sceneggiatu- re, diventa produttore di se stes- so, non accetta compromessi; ri- fiutando le cose sbagliate, ha re- sistito alla tentazione del succes- so facile, ma con le sue opere, meditate e sofferte, ha reso una rara testimonianza i cui sviluppi civili, etici, spirituali sono tutto- ra in pieno corso.

I suoi primi film avevano fatto parlare di lei come di un regi- sta socialmente impegnato; ma, sia quando la sua tematica, senza tra- scurare l'aspetto sociale, si è ap- profondita nel senso di una ricer- ca esistenziale, la critica marxista lo ha accusato di evasione spiri- tualista. Non è un giudizio in- giusto?

«Da quando hanno stabilito che tutto quello che succede è conse- guenza dell'unificazione dei mezzi di produzione e distribuzione, i co- munisti non riconoscono alla cul- tura la dignità di categoria au- tonoma. Per i marxisti, anche se non mancano di un certo ideali- smo, la cultura, l'istruzione, per- sino la morale sono sovrastrutture al servizio del regime, un con- torno o uno strumento della lotta di classe. Purtroppo, il materiali- smo ha finito col diventare una caratteristica non esclusiva della l'ideologia marxista. Se la pianta della cultura rischia di non crescere più, sarà proprio per il nostro materialismo, consapevole o meno. Quello che si è perso è la purezza dei primi anni del do- poguerra; oggi si rischia di dimen- ticare questa dimensione spiritua- le dell'arte, della cultura; si guar- da solo e troppo agli aspetti este- riori, consumistici e la vera liber- tà, quella interiore, finisce con l'annegare, soffocata: è un peri- colo sempre maggiore.

Non si possono servire due padroni. Il cinema è troppo condiziona- to dal profitto e spazio autonomo per un autore indipendente dif- ficilmente se ne trova. I produttori, che badano al guadagno, in genere ti chiamano solo per com- missionarti un prodotto prefabbri- cato: e allora dove va a finire la tua libertà di espressione?

Quando nel '59 volevo realizzare Banditi a Orgosolo, mi servivano 40 milioni. Non riuscii a trovarne neppure la metà, da nessun produttore. Eppure, se ne spendevano già allora più di cento per fare un film, e la cifra che chiedevo bastava si e no per pubblicizzare l'uscita di uno di quei film.

Andò a finire che mi offrirono di fare invece un film sulla vita di un palombaro perché quel produttore ne aveva letto la storia in un libro sfogliato distrattamente durante un viaggio e gli era piaciuta.

Io come autore ho sempre cercato di essere rigoroso con me stesso: i primi documentari me li sono dovuti finanziare da me; ho fatto solo quattro film in diciotto anni. Il bilancio quindi può sembrare passivo, ma sono sicuro che il mio lavoro è una testimonianza che vale, almeno per l'impegno profuso. Io non arrivo mai a dire: «ora so quanto mi basta e mi fermo...»; per me ogni lavoro è una ricerca. Ma come si fa a girare un film restando distaccati, senza entrarci dentro, fino al collo, per poter riuscire poi a trasmettarlo agli altri, al pubblico? Quest'atteggiamento dovrebbe esser la prassi per ogni autore e qui invece se ne parla come di un'eccezione.

I film normalmente prodotti, in genere, si inseriscono in un processo di costume che li fa sembrare aggiornati, se visti nel momento in cui escono; ma se li rivediamo a distanza anche solo di dieci, quindici anni, molto spesso denunciano tutti i loro limiti.

Subito dopo la guerra si fece qualcosa; ma passati gli anni 50, il neorealismo si è frantumato. Basta pensare ad un solo esempio di autore illustre, De Sica: poco prima di morire disse: «Maledetto il giorno in cui ho girato la Ciociara...!» perché? Si era reso conto che, con quel film, era entrato ormai nel sistema, forse per aver dovuto accettare certe scelte condizionanti, certi schemi precostituiti, non so. Sta di fatto che da quel momento film come Ladri di biciclette non si sono più visti. Si è perso lo spirito genuino, l'idealismo iniziale. Quanto incida in questo processo la personalità dell'autore o il sistemo stesso è veramente difficile a dirsi».

Secondo lei, giova di più alla cultura un regime totalitario o uno democratico?

«La democrazia, la libertà sono condizioni essenziali assolutamente necessarie, perché la cultura possa esprimere i suoi valori autentici. C'è un grosso rischio da evitare: l'indifferenza da parte del potere politico. Bisogna aiutarla questa cultura ad esprimersi, a venir fuori. Il pericolo è proprio una certa paura delle idee. Nel cinema il bilancio delle ultime generazioni è quanto meno preoccupante: pochissimi nuovi giovani registi sono emersi; ma fino a dove sono stati incoraggiati ad esprimersi mi domando?

In Italia purtroppo non esistono cineteche organizzate, tranne una privata a Milano; ci sono dei film, a volte importanti, che vengono distrutti, mandati al macero con danni enormi per la cultura, mentre non si pensa a creare un circuito alternativo di cinema d'essai, come esiste in Francia, per far conoscere al grande pubblico i vecchi film o quelli dei nuovi autori; ci sono solo iniziative isolate.

Il pubblico riceve questi messaggi, interessati, opportunistici o consumistici e tende a uniformarvisi: quali anticorpi ha per opporvisi? Comunque, ho sempre pensato e verificato con l'esperienza che gli italiani sono molto migliori di come vogliono farli apparire: c'è gente che studia, legge, discute i problemi».

Attualmente De Seta sta preparando un film su San Paolo, dopo aver scritto più di mille pagine di sceneggiatura, buttando e riscrivendo continuamente, per me si e mesi, fogli su fogli. Nel suo *San Paolo non è stato capito, allora come oggi: quando parlava di una nuova vita, alludeva a questa terra, come d'altronde Gesù quando diceva «cambiate vita», «il regno dei cieli è già qui»... si riferiva all'immediato. I primi cristiani lo avevano capito, conquistarono immediatamente questa dimensione e non l'abbandonarono più. Ciò spiega anche l'atteggiamento dei martiri: se essi fossero morti per inseguire soltanto l'ideale di una felice vita nell'aldilà, sarebbero stati paradossalmente, degli egoisti. In realtà, secondo me, avevano sentito la gioia immensa di vivere sulla terra come diceva Gesù e non volevano più rinunciare a questo nuovo modo di essere.*

Oggi c'è una specie di chiusura reciproca; difficilmente trovi una persona che ti guarda in faccia; la nostra vita è diventata come un museo in cui le statue sono state ricoperte con dei lenzuoli... nemmeno i custodi sanno più cosa c'è sotto».

Riconoscersi figli di Dio, in questo spirito di fratellanza universale, è in fondo riconoscere l'esistenza di un principio superiore, una salvaguardia psichica, per evitare la dilatazione a dismisura del proprio "io", è un po' come passare dalla concezione tolemaica del mondo a quella copernicana: non si è più il centro, ci si riferisce tutti a qualcos'altro: altrimenti non si regge, prima o poi si scoppia».

In questa riscoperta degli altri, la cultura che funzione deve avere?

«La cultura può, deve diventare lo strumento per uscire dal nostro egoismo, per aiutare l'uomo a liberarsi. Ma bisogna evitare i miti, bisogna evitare di considerare l'artista come "l'eletto": è una idea fasulla! Bisogna avere l'umiltà per accettare che c'è qualcosa che non si può conoscere nell'ambito umano, che non si può penetrare. In fondo è una riproposizione dell'idea di mistero, in altri termini quello che gli antichi chiamavano Dio; noi siamo circondati dal mistero, dall'ignoto. Non ne sappiamo niente, ma molti intellettuali, nel loro positivismo, fanno finta di sapere tutto, sono tutti professori. Il loro è un atteggiamento, un parametro sbagliato per affrontare i problemi della vita: sono convinti di poter padroneggiare, di farsi interpreti della realtà. Secondo loro non c'è più spazio per l'Infinito. Così facendo si sono resi responsabili dell'attuale situazione di non speranza, di incertezza. Anche San Paolo era un intellettuale come loro, ma convertendosi seppe trovare la forza e l'umiltà per gettare via la presunzione tipica dell'uomo erudito. Questi intellettuali no, preferiscono contemplare compiaciuti il proprio disfacimento, la propria autodistruzione. Il fatto è che non hanno fede nel futuro, non hanno fede nell'uomo».

Pietro BADALONI

Paesi dell'Est

...c in Polonia ...'o dei partiti

loro estrazione fosse nettamente di destra e che prima della guerra avessero appoggiato il regime degli eredi del maresciallo Pilsudski. I dirigenti legittimi della DC protestarono e tentarono anche di aggiungere alla sigla del partito l'aggettivo «cristiano» per distinguersi dagli usurpatori. I comunisti respinsero però questa richiesta con la scusa di non voler creare confusione in seno all'elettorato. Come se ciò non bastasse cercarono anche di imporre alla D.C. la fusione con il partito democratico, di estrazione marxisteggiante, con la pretesa di formare un partito della «piccola borghesia». Tale tentativo fu naturalmente respinto; un partito che da 25 anni era portatore dell'ideologia social-cristiana non poteva neppure prenderla in considerazione.

Per legalizzare il partito, i democristiani furono alla fine costretti a cedere: nel novembre 1945 fu firmata una intesa con i fiduciari del partito comunista, nella speranza che prima del congresso nazionale le assemblee elettorali avrebbero potuto sbarazzarsi del gruppo che serviva da «cavallo di Troia». Quando però, attraverso i congressi provinciali della DC, la verità venne a galla, rivelando una completa disfatta della fazione fiancheggiatrice filocomunista, fu avviata una vasta operazione di pressioni e di intimidazioni, anche con l'ausilio del braccio destro dei comunisti e cioè la famigerata UB, organismo di sicurezza equivalente della NKVD (oggi KGB) sovietica. Numerosi militanti dei quadri intermedi della DC furono arrestati e «ammoniti» sotto l'accusa di cospirazione e di fascismo.

I dirigenti comunisti, contando su una maggioranza di comodo nel governo imposero anche un sindacato unico contro la volontà espressa dai democristiani (e più cautamente dai socialisti). Con manovre occulte i dissenzienti furono messi a tacere e la centrale sindacale unica venne così egemonizzata dai comunisti.

La DC fu la prima vittima dell'implacabile meccanismo messo in moto dai comunisti: in tempi successivi scomparvero dalla scena politica il partito contadino e poi il partito socialista.

MARINUS

Nelle elezioni emiliane

Remo Brindisi candidato d.c.

Il pittore Remo Brindisi ha spezzato una lancia a favore non solo della linea culturale della Democrazia Cristiana, ma a favore della libertà stessa senza la quale non vi può essere cultura.

Accettando la candidatura nelle liste della DC per il Consiglio regionale dell'Emilia-Romagna, e mettendo il suo nome come capolista per le comunali di Comacchio, Remo Brindisi si è allineato ad altri protagonisti delle lettere e delle arti, i quali, rompendo quegli indugi che spesso pongono l'artista in una sorta di sdegnoso isolamento, sono usciti allo scoperto, dichiarandosi apertamente a favore del partito che, da trent'anni, anche per loro, garantisce in Italia libertà d'espressione, d'intervento e di azione.

Un partito, la DC, che in Emilia e Romagna ha un ruolo diverso, quello dell'opposizione, contrapposta com'è alle giunte socialcomuniste le quali si sono arrogate, per lo meno a parole, la gestione della cultura locale.

«Ho accettato di uscire dall'isolamento — ha detto Remo Brindisi, oggi anche presidente della Triennale d'arte a Milano — per poter denunciare, come artista e come uomo politico, la cultura verticistica di questa regione che si atteggia a modello esemplare. A Bologna hanno fatto una galleria d'arte moderna di vertice con un direttore di vertice, sposando una scelta tipica dei regimi totalitari. La cultura va disseminata nei quartieri, va portata incontro al pubblico e soprattutto va aperta alle sue varie componenti, non standardizzata a senso unico, come si va facendo al palazzo dei diamanti di Ferrara e alla nuova galleria di Bologna, con chiusure totali ad ogni uso e costume democratico. Penso che ogni artista, se veramente tale, deve guardare con fiducia alla Democrazia Cristiana perché come partito pluralista non solo sa concedere a tutti spazio, ma permette un inserimento nel dialogo e nel confronto senza guardare quale tessera uno abbia in tasca».

Cartella di Italnoleggio cinematografico, 1973

ITAL NOLEGGIO CINEMATOGRAFICO
PRESENTA

un film per un cinema migliore



Anche il cinema si trova « dove finiscono le vie che cominciarono a Damasco », sul prolungamento contemporaneo di quella « metànoia » o « trasformazione delle forme della coscienza sociale » che è il progetto storico della specie umana? Oppure, questa metamorfosi umana cominciata lungo le vie che portarono a Damasco urta oggi nelle forme teoriche e poetiche della storia come storia delle lotte delle classi? La cinemetànoia, cioè la « trasformazione cinematografica della sensibilità di massa », è dunque un crocevia della cultura di cui viviamo dopo la natura? E qui dobbiamo ancora scegliere tra il diavolo blu del postumo messianismo umanistico e il diavolo giallo dell'utopia antideologica? Un diavolo gialloblù è stato scelto, comunque: la macchina da presa sulle vie che portano a e da Damasco. La risposta è già nelle domande...

GIANNI TOTI

I DIBATTITI

« Verso le tre del mattino il proprietario del cinema fece cortesemente notare che forse era il caso di andare a dormire. Diversamente, chissà quando avrebbero finito, visto che stavano discutendo almeno da due ore o più. « Non sentivo parlare di teologia a questo livello da quando ero in seminario » — commentò un vecchio parroco di campagna capitato lì quasi per caso. « Non credevo che la teologia fosse così interessante » — aggiunse un giovane avviandosi verso l'uscita... ».

(da un articolo di Enzo Natta)

LA CRITICA

Si esercita su tutta la gamma delle mediazioni, da un estremo all'altro di una considerazione sempre attenta e rispettosa. Marcel Martin, su Ecran 73 *parla di* « ambition et recherche » *e, insieme,* « d'une facture d'un cérébralisme estrème ». *Morando Morandini* su « Tempo illustrato » *lo definisce « uno dei film più balenanti d'ingegno, inquietanti e discussi ». Su* « La stampa » *Leo Pestelli scrive che il film, « di uno dei cervelli più arrotati del cinema italiano di sinistra », non ha « nulla dell'acerbo che contraddistingue di solito le opere prime, se mai pecca di eccessiva maturità ». Pietro Bianchi su* « Il giorno » *lo chiama « film intellettuale, un'opera da far venire il capogiro ai teorizzatori dello* specifico *filmico ». Dal* « Corriere della Sera » *a Giovanni Grazzini sembra di poter dire « che il cinema italiano ha fatto, tutto sommato, un buon acquisto ». Su* « L'Osservatore Romano », *Sergio Trasatti parla di « originalissima opera, ispirata, complessa, confusa, ambigua, intellettualistica, affettuosa, sincera, assurda, avventata, rischiosa ». Guglielmo Biraghi su* « Il Messaggero » *la definisce « l'opera italiana di maggior interesse » presentata alle Giornate del cinema italiano a Venezia. Paolo Valmarana su* « Il Popolo » *richiama l'attenzione sulla « grande novità e rigore figurativo » nonché sulla « ricchezza ideologica e la contraddittorietà della sdegnosa durezza ». Sergio Frosali su* « La Nazione » *parla di « film difficile, aspro e tormentato stilisticamente ». Ugo Casiraghi su* « L'Unità » *confessa che « il film, nella cornice di immagini preziosistiche ed estenuanti, lo ha personalmente* bloccato, *e ne porta l'amarezza... » etc. etc. etc.*

L'APRODUZIONE

Così si definisce il film nei titoli di testa. E' lo sviluppo di uno dei venti progetti, rispondenti alle finalità generali indicate nel nuovo assetto del Gruppo Cinematografico Pubblico, e nati da una serie di Gruppi Autonomi di Realizzazione costituitisi al di fuori di qualsiasi intervento di capitali privati e di produttori, presentati nel settembre del 1971 all'Ente Autonomo Gestione Cinema dai rappresentanti dell'Associazione Nazionale degli Autori Cinematografici (ANAC) dell'Associazione degli Autori Cinematografici Italiani (AACI) e della Società degli Attori Italiani (SAI)...

LA STORIA

Il film è raccontabile, certo, e nello stesso tempo non si può ridurre a trama o a intreccio, a « narratività ». Comincia con il simbolo dell'*aleph, la prima lettera dell'alfabeto ebraico sullo sfondo sonoro delle ultime* pronunzie aramaiche — la lingua in cui parlava Jeoshu'à o Khristòs duemila anni fa — e passando dalla lingua allo schermo teatrale delle « ombre arabe » arriva alla pre-istoria della « rivoluzione cristiana »: l'ellenizzazione forzata di Antioco Epifane — morte ai circoncisi! — le rivolte endemiche degli schiavi e dei sicari-zeloti — morte agli incirconcisi! —, le guerriglie sacre e popolari. Nell'*insula* romana in cui è prigioniero sotto libera custodia militare, Shaùl-Paulus conversa con i giovani del suo tempo sull'*enigma della storia.* Si aprono gli spazi del passato, e si ripetono le peregrinazioni dell'Inviato della Buona Notizia (diciassettemila chilometri a piedi e per mare) con le ripulse dei notabili, le cacciate, le lapidazioni, escrementizie e no, le carestie endemiche, le fughe, gli scontri con le gerarchie sacre e statuali, il primo concilio sull'internazionalizzazione dell'Annuncio, l'affrontamento ecumenico tra Paulus e Petrus, la rivolta del profeta egiziano, la strage dei sicari, le manifestazioni popolari contro Shaùl traditore della causa nazionale (o nazionalistica) zelota. Protetto e nello stesso tempo imprigionato dai romani, Shaùl tenta di parlare al popolo di Jerusalaim che inveisce contro « il falso profeta », e ricorda il suo passato di « sicario zelota » persecutore dei « rivoluzionari cristiani ». Siamo sull'autentica via di Damasco, l'autostrada odierna, e Shaùl ricuce la lacerazione temporale attraversandola. Seguono visione e cecità e ri-presa-di-visione secondo modi estranianti, poi il processo del re Agrippa, la « congiura dei quaranta » contro Shaùl, l'incontro con il nipote zelota, il confronto fra le generazioni e le ideologie. Shaùl appare di nuovo nell'*insula,* che scrive le sue epistole e dipana la dialettica e la conflittualità di classe all'interno delle comunità cristiane (con le esecuzioni degli adepti che violano le norme comunitarie: il comunismo cristiano primitivo). Le lapidazioni di Jakob, fratello di Jeoshu'à, e di Stephanos, il diacono che Shaùl ha contribuito a condannare, si intrecciano nel contrappunto ideologico della « trasformazione ». Shaùl è ancora in « viaggio nell'Incirconcisione », visita le « comunità domestiche », lavora come fabbricante di tende, attraversa i deserti della meditazione sul suo destino di postumo e secondo Mashiah, elaborando la prima « teologia della morte di Dio » e della resurrezione dei corpi contro l'immortalità dell'anima, la fine delle religioni dei tempi che stanno per finire. Cade la fortezza di Judiphat, la rivolta ebraica viene schiacciata. Lo storico Flavius Josephus, ultimo dei quaranta superstiti della fortezza rivoltosa che si suicidano l'un l'altro, convince il penultimo a fuggire con lui, unificando opportunismo pratico e intellettuale. Saltando due millenni, negli stessi spazi della « dispersione », i discendenti dei sicari-zeloti, i combattenti del deserto *ai nostri giorni, discutono sul rapporto tra messianismo paolino,* coscienza critica e utopia rivoluzionaria, nonché sui legami tra le formule di Paolo e quelle di Mar (« *chi non lavora, non mangi* », « *a ciascuno secondo il proprio bisogna* » etc., assolutamente coincidenti nella diacronia). Shaùl acceca il mago Bar Jeoshu'à, davanti allo schermo delle « ombre arabe », e continua a interrogarsi sul pantano della morte da attraversare, così come lo attraversa Jeoshu'à che vediamo morire sulla « collina del teschio », terrenalmente e umanissimamente, *inter faeces et urinas.* Shaùl è ormai *sotto custodia militare pubblica* e attende la morte. Il sicario inviato per ucciderlo nella sua cella e Shaùl si affrontano sui temi sanguinosi della lotta armata e della lotta ideale per la « mutazione » del vecchio uomo della Legge e della Colpa nell'uomo nuovo della « trasformazione » interiore. Decidono insieme, alla fine, che la prossima morte dell'Inviato debba parlare un linguaggio inequivoco, che debbano essere dunque i comuni nemici, gli uomini dell'impero, a *uccidere il « secondo Messia » perché sono loro che hanno più paura* dell'immaginazione utopica del Figlio dell'Uomo. Shaùl resta solo a interrogare le antiche profezie di Enoch: gli armenti fuggenti che si rivolgeranno armati, alla fine dei tempi, contro tutte le belve della terra... La visione profetica si muta in « sogno cinematografico ». Dalle pelli dei montoni sull'orizzonte del deserto affiorano, in *mutazione* storica, le figure degli uomini con un volto nuovo: gli zeloti, i sicari, i combattenti dei nostri tempi si lanciano sul futuro senza più Legge né Colpa... Il sogno comincia a ripetersi, perché siamo alla vigilia di questa metanoia-mutazione: *e poi nel deserto / arrivi a un crocevia / e devi scegliere / tra un diavolo blu / e un diavolo giallo / dove hanno FINE tutte le vie da Damasco...*

COME PRENDERNE VISIONE?

Il film non si propone né come « messaggero » né come « annunciatore » né come « notiziante » (portatore di « messaggi » o Annunci o Notizie, buone o cattive che siano). Le Buone Novelle sono già consegnate alla storia e alla cultura. Il film semmai si propone come interrogazione su tutta la storia come storia delle ideologie o forme di coscienza, teologica o utopica, attraverso cui le classi si affrontano sul piano delle idee e delle visioni. Quindi si può leggere come una interrogazione sulla storia nel confronto tra teologie e marxismi, o come una meditazione sul « padrone assoluto », la morte e la sua dittatura, dominante anche sulle forme poetiche della coscienza, sulle visioni della specie. O come una riflessione sul linguaggio (messianismi, « figure del discorso » profetico, visionarietà e sogni, utopie ed escatologie, « ombre arabe » o « cinesi ». O, ancora, come una dubitazione sui rapporti fra lingua poetica e lingua ideologica (il ricco tessuto verbale del film inteso nella sua significanza e nella sua funzione di materiale sonoro, audiovisuale, immagine di parola...). *Forse anche come una messa in questione dell'estremo messianismo postumo ceduto in eredità (l'inventario non è stato ancora fatto) al proletariato moderno come un « ritratto » o un saggio o un poemetto. Come un dibattito sul dialogo che deve farsi dialettico fra « sofferta coscienza religiosa » e « sofferta coscienza rivoluzionaria ». Sullo zelo e sull'impazienza, non solo di duemila anni fa. Sugli intellettuali organici e no delle classi rivoluzionarie di tutti i tempi. Sul cinema e sulla poesificazione. Sulla crescita dei « sensi » umani, sulla « sensibilizzazione », umanizzazione e naturalizzazione prima e seconda. Eccetera. Sull'eccetera, anche, suggerisce il regista. Perché no?*

IL TITOLO

Non è soltanto il titolo unico dei manifesti. La convenzione che riassume — a scopo « segnaletico », non semantico — il « senso » (cioè la « direzione » in cui si muove il film) dentro una sola associazione verbale viene disciolta nei « titoli di testa » (*titoli,* appunto, non *titolo*) in

diversi elementi o subtitoli. Il film si annuncia come « *non un film* di Gianni Toti » (come un film cioè che è dei co-autori-spettatori, i quali continuano, completano e realizzano ogni volta il semi-lavorato filmico: è implicita, in questa formulazione, una polemica contro il modo di produzione e proprietà cultural-artistica privata). Dunque « non un film *SULLE VIE DA DAMASCO* o *SULLE VIE DA EL-CHAM* o *SULLE VIE DA ECH-CHAM o SULLE VIE DA DIMACHQ...* » — e si potrebbe continuare a precisare l'indeterminazione di questa geografia mentale (« *Attariq min Dimachq* », per esempio e ancora, « per le vie da Damasco » in siriano) — ma: « *Sulle vie da Damasco i sicari* » che sono gli altri protagonisti, corali e dialettici, del film insieme con Shaùl; e, « *dove finiscono le vie che cominciarono a Damasco* », cioè sulle vie della nostra quotidianeità contemporanea; « *L'ULTIMO NEMICO DA ANNIENTARE* », o sia l'ultimo nemico dell'uomo, secondo Shaùl di Tarshis; o, ancora e con più tragica storica esattezza, « *la dittatura della morte* »; ovvero « *il padrone assoluto* » di cui parlò anche Georg Wilhelm Friedrich Hegel; e, nella prospettiva utopica teleonomica della specie: « *LA MORTE DELLA MORTE* », la negazione della negazione... Le implicazioni del plurititolo possono essere molte come i titoli che ancora restano fuori-titoli-di-testa ma, se può essere utile la loro riproduzione, non è necessaria: sono soltanto lo sfondo, l'orizzonte su cui si possono iscrivere tutti i titoli di tutti i film del mondo impotuti...

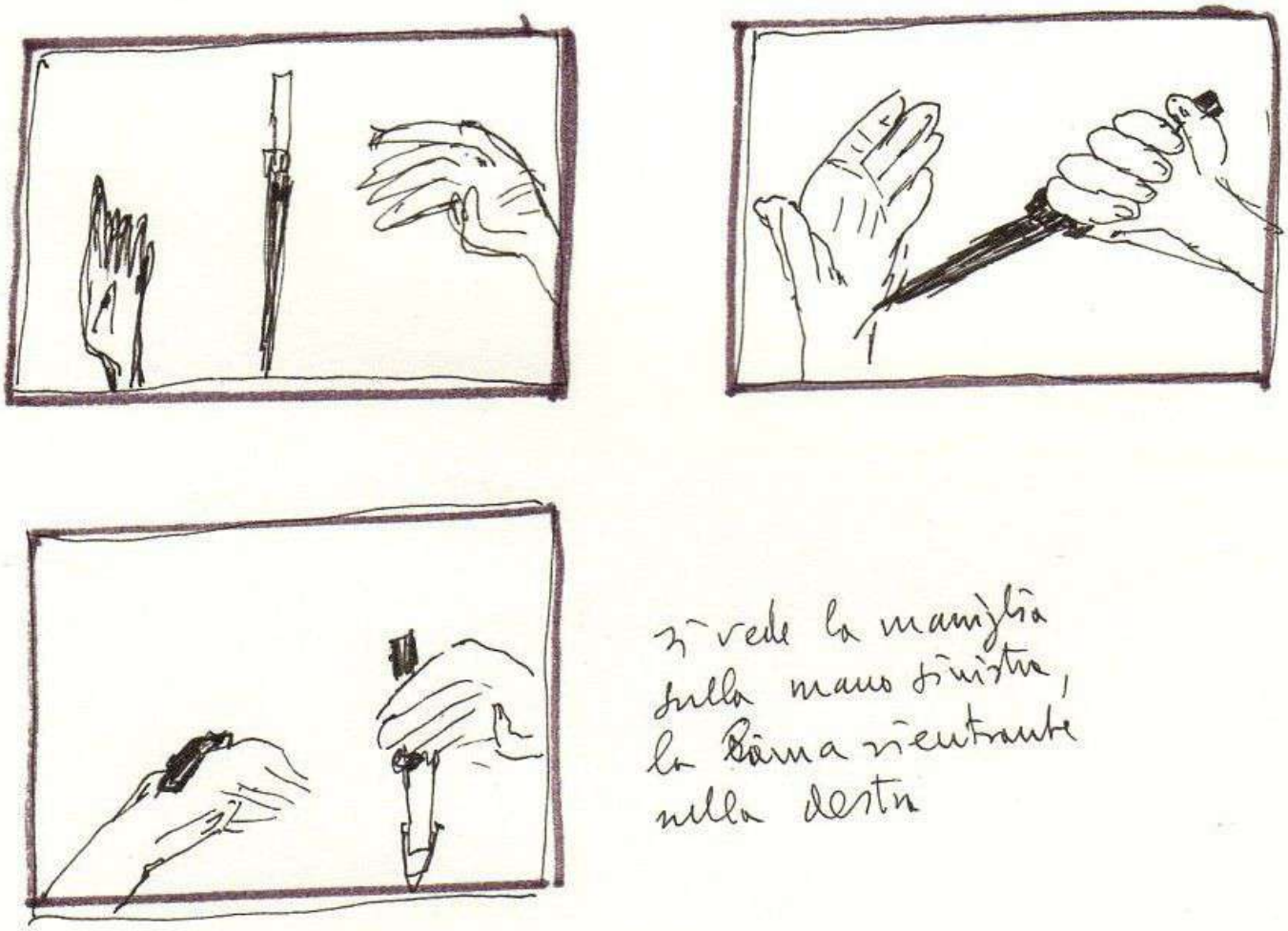
GIANNI TOTI, lo scrittore-regista,

E' un poligrafo, o sia uno « scrittore di tutte le scritture » (giornalista, inviato speciale, direttore di giornali, riviste e collane letterarie, critico, saggista, soggettista, teatrante, sceneggiatore, sociologo, linguista, romanziere e poeta etc.) che, ritenendo necessario un confronto dialettico tra logos *e* eidos, *tra parola e suono e immagine, tra le diverse forme di coscienza, le diverse funzioni del linguaggio e le diverse forme teoriche delle lotte delle classi, è passato attraverso le diverse « serie semantiche » e le diverse « proprietà linguistiche » per esperirne i « sensi », le linee di movimento, per interrogarsi e interrogare i materiali dell'immaginazione (almeno così dice lui, o si dice). Ha scritto di tutto, ha pubblicato saggi di sociologia* (Il tempo libero), *libri di poesia* (Che c'è di nuovo, L'uomo scritto, Penultime dall'al di qua, Tre ucronie della coscienza infelice, Poemètanoia *etc.*), *un romanzo* (L'altra fame) *e numerosi saggi, soggetti, testi cinematografici, sceneggiature e co-sceneggiature. Ha anche recitato (fa per dire) in film italiani, cubani, ungheresi (di Andrea Frezza, Luigi Faccini, Tomàs Gutierres Alea, Leo Mingrone, Marianne Szèmes). Prima di questa sua « prima opera ultima » o « ultima opera prima », ha realizzato come co-regista con Spyros Payatakis un mediometraggio* Chi ha paura della Cecoslovacchia *e come co-regista con Joaquin Korda il mediometraggio* Lenin vivo, *partecipando contemporaneamente a una quantità di iniziative, tentativi ed esperimenti di « cinema militante »* (Terzo Canale, *GIFIP, etc.*). *E' esperto cinematografico dell'Assessorato all'Istruzione e Cultura della Regione Emilia-Romagna e collabora alla realizzazione dell'*Ipotesi Progetto Cinema Emilia *nonché del* Consorzio Nazionale Cooperative Cinematografiche. *E' co-segretario nazionale del* Sindacato Scrittori *e membro dell'Esecutivo dell'ANAC. E' stato partigiano. E' comunista.*

Immagine tratta dallo storyboard di

E di Shaul e dei sicari sulle vie da Damasco

di Gianni Toti



dettaglio del pugnale che utilizzavano i "sicari", ovvero una fazione estremistica del partito ebraico degli zeloti che ricorreva ad azioni violente ed estremistiche utilizzando soprattutto una "sica", ovvero una spada corta.