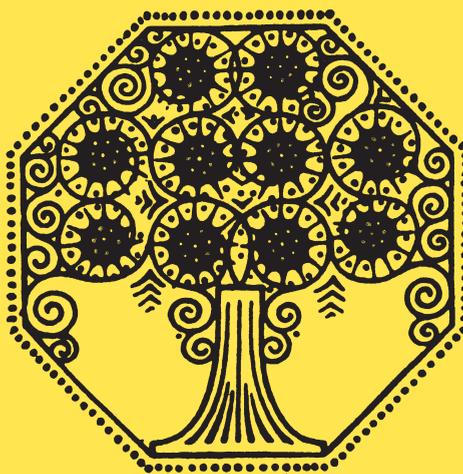


# PIER PAOLO PASOLINI E LA RICERCA DELLA FEDE

a cura di  
Luca Crapanzano

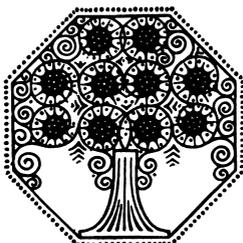
Prefazione di Vito Impellizzeri



Critica letteraria e linguistica

**FrancoAngeli** 

# Critica Letteraria e Linguistica



## **Comitato scientifico**

Anna Baldini (Università per Stranieri di Siena), Stefano Ballerio (Università degli Studi di Milano), Jacob Blakesley (University of Leeds), Paolo Borsa (Université de Fribourg), Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Irene Fantappiè (Freie Universität Berlin), Renata Gambino (Università degli Studi di Catania), Grazia Pulvirenti (Università degli Studi di Catania), Silvia Riva (Università degli Studi di Milano), Massimo Stella (Scuola Normale Superiore di Pisa).

## **Coordinamento editoriale**

Stefano Ballerio, Paolo Borsa

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

**FrancoAngeli Open Access** è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più: [Pubblica con noi](#)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio "[Informatemi](#)" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

# PIER PAOLO PASOLINI E LA RICERCA DELLA FEDE

a cura di  
Luca Crapanzano

Prefazione di Vito Impellizzeri

**Critica letteraria e linguistica**

**FrancoAngeli** 

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore ed è pubblicata in versione digitale con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

*L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito*  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

# Indice

<b>Prefazione di</b> <i>Vito Impellizzeri</i>	pag. 7
<b>Luca Crapanzano</b> Reietto da Dio e dagli uomini. La sfida del pensiero e della parola libera negli <i>Scritti corsari</i>	» 11
<b>Salvatore Rindone</b> “ <i>Senza Cristo, né mondo</i> ”. La fede tra corpo e linguaggio nel giovane Pasolini	» 27
<b>Gaspere Ivan Pitarresi</b> “ <i>E tu pensa invece...</i> ”. Mutazione antropologica e nuove scritture dell’umano secondo Pier Paolo Pasolini	» 44
<b>Gaetano Ingala</b> Fratelli di periferia. Analisi cinematografica de <i>Il Vangelo secondo Matteo</i>	» 51
<b>Costantino Lauria</b> “ <i>Il linguaggio pedagogico delle cose</i> ”. Il magistero laico di Pier Paolo Pasolini	» 76
<b>Domenico Cambareri</b> Educare diseducando. Pasolini “lettore” di don Milani	» 124

<b>Marcello Neri</b> La parola fatta cosa	pag. 135
<b>Francesco Romeo</b> <i>Terzium datur</i> . Occhio per occhio: l'auto riflessività nel cinema di Pasolini	» 142
<b>Marco Alberio</b> Pasolini e le periferie: tentativi per una lettura sociologica e territoriale	» 150
<b>Francesco Diego Tosto</b> Dal Reverendo di Verga al San Paolo di Pasolini: un itinerario cristiano tra ipocrisia, scandalo e profezia	» 162
<b>Giuseppe Di Caro</b> Il Vangelo secondo Pier Paolo: le riscritture bibliche di Pasolini	» 174
<b>Rosario La Delfa</b> A proposito dell'antimodernità di Pasolini. Uno sguardo alle ragioni della sua critica e del suo impegno intellettuale	» 191

## Prefazione

Ai lettori più abituati al pensiero laico non sarà sfuggita la novità editoriale e, forse, lo stupore culturale che in una Facoltà Teologica, nelle aule di un Istituto Superiore di Scienze Religiose, si sia scelto di occuparsi fino in fondo di Pier Paolo Pasolini, della sua produzione letteraria, del suo pensiero e della sua vicenda umana.

Un po' di brezza leggera di libertà ha il compito di liberare e diradare l'orizzonte ermeneutico dalla paura che un pensiero sacro, una sorta di rigurgito di cristianità, intenda sacralizzare la storia e l'itinerario artistico e culturale di Pasolini. L'operazione di porre dentro le sue opere dei criteri interpretativi, seppur benedetti di una cristianità che cerca ancora sé stessa e attende solo conferme della sua centralità e del suo peso, è un'operazione culturale fuori tempo, ridicola nella sua metodologia e triste nei suoi obiettivi. Come a dire che dentro ogni cosa l'unico senso che resiste alla crisi e allo smarrimento dell'umano sarebbe quello religioso. Il senso religioso, nel contesto del pensiero e del pensare di Pasolini, deve emergere invece e piuttosto nel contesto culturale di un cambiamento epocale, di un momento forte di discussione socio-politica, di diverbi morali e filosofici, e dunque anche religiosi e ecclesiali. La vicenda umana e culturale di Pasolini appare quindi come autentico luogo antropologico da visitare per comprendere quella crisi del religioso che inizia nella metà del secolo scorso e che spinge uomini di Chiesa, con un forte senso della storia, ad avviare processi culturali e di riforma che, ad esempio, poi accadono come parole e gesti nuovi al Concilio Vaticano II. Crisi del religioso, della credibilità istituzionale della Chiesa, questioni morali e senso del peccato e del valore della coscienza che si manifestano con forti dissensi pubblici, basti pensare all'*Humane vitae* di Paolo VI e ai due referendum sul divorzio e l'aborto. Il contesto del momento di Pasolini, il suo modo culturale di porsi in esso, il suo modo laico di guardare al vangelo e alla sua proposta della dignità umana, basti pensare alla "Il vangelo secondo Matteo", il suo modo di riferirsi alla morale cattolica, diventano autentico luogo antropologico della crisi del religioso cristiano al chiudersi dell'epoca moderna. Come interprete culturale della crisi umana della modernità, delle domane nuove e radicali di cambiamento e con

un suo domandare dell'umano proteso al Vangelo e all'umanità cristica, Pier Paolo Pasolini ci interessa, e anche molto.

Non c'è nulla di più generoso che il reale interesse per un'anima altrui:

[...] Sono "bloccato", caro Don Giovanni, in un modo che solo la Grazia potrebbe sciogliere. La mia volontà e l'altrui sono impotenti. E questo posso dirlo solo oggettivandomi, e guardandomi dal suo punto di vista. Forse perché io sono da sempre caduto da cavallo: non sono mai stato spavalidamente in sella (come molti potenti della vita o molti miseri peccatori): sono caduto da sempre, e un mio piede è rimasto impigliato nella staffa, così che la mia corsa non è una cavalcata, ma un essere trascinato via, con il capo che sbatte sulla polvere e sulle pietre. Non posso né risalire sul cavallo degli Ebrei e dei Gentili, né cascare per sempre sulla terra di Dio<sup>1</sup>.

Ho scelto questo breve stralcio della lettera di Pasolini a don Giovanni perché suscita tre prospettive dialogiche, e non sacralizzanti, di confronto con Pasolini, che ci restituiscono a noi stessi, alla nostra abituale grammatica teologica e credente, provocati, messi in discussione, capaci di assumere i segni dei tempi nel proprio orizzonte culturale e di avviare, grazie ad essi, dei processi di discernimento. Essi non hanno nessun'altra pretesa se non quella di riuscire a dire il Vangelo con tutti e per tutti. Non c'è nulla di autenticamente umano che non sia già evangelico, e non c'è nulla di veramente evangelico che non sia già anche buono per ogni uomo di buona volontà. Questa è la nostra fiducia dialogale. Fiducia con cui guardiamo ad ogni significativa pagina dell'umano. L'incarnazione è il caso serio della fede che spinge a questo stile dialogico di Vangelo.

La seconda prospettiva è una complessa e affascinante via dell'umano morale. Morale è una categoria che va restituita alla sua familiarità semantica con virtù, con dignità, con umano, con antropologico, con libertà, con coscienza. E deve essere riscattata dalla riduzione a giudizio, a peso, a norme indotte, come si trattasse di una prigione per il bruto dell'umano. Pasolini è occasione favorevole per lasciarsi interrogare da quale mediazione culturale la cristianità si sia lasciata collaborare nella relazione dialogica tra coscienza e comandamenti, tra libertà della persona e norme sociali e religiose, per guardare criticamente e coraggiosamente quali sono i passi che ci attendono per riscattare la dignità dell'umano che è comune e restituirlo ad ogni coscienza come possibilità e come occasione del se stessi. Senza che l'io così diventi idolatria patologica, e si inserisca in un noi dell'umano dove ognuno è ospite ed ognuno è protagonista. Soprattutto Pasolini diventa coscienza dell'umano da ascoltare sulla delicata riva, e non necessariamente deriva, dell'umano del mare delle libertà e della volontà, e in essa del senso

<sup>1</sup> P.P. Pasolini, *Lettera a don Giovanni Rossi* del 27 dicembre 1964.

del peccato e dell'impotenza. In maniera sorprendente qui, sfiancato sulla riva dell'umano della libertà e della volontà, Pasolini fa appello culturale all'inedito della grazia e alla speranza del perdono in ragione della fragilità e non del pentimento.

La terza prospettiva, decisamente culturale e oggi necessaria come pagina di profondità e di un tempo gratuito del pensare, è quella dialogica tra letteratura e teologia inaugurata dal J.P. Jossua. I teologi non possono stare al balcone e guardare dall'alto il passare dell'umano lungo la strada delle passioni. Devono scendere e sentire l'odore umano della passione. «Ecco l'uomo», dirà il vangelo di Giovanni attraverso Pilato. L'odore dell'umano è senso spirituale teologico. Chi meglio dei poeti, cosa meglio della poesia raggiunge l'intimità dell'umano? La poesia è grembo dell'umano, è travaglio della coscienza. Interessati dell'odore umano tra coscienza e grembo. Ecco perché abbiamo scelto di entrare in dialogo con Pier Paolo Pasolini.

Vito Impellizzeri

*Direttore ISSR della Pontificia Facoltà Teologica di Sicilia Palermo*



*Reietto da Dio e dagli uomini*  
*La sfida del pensiero e della parola libera negli*  
Scritti corsari

Luca Crapanzano\*

Non è facile accostarsi alla complessità del pensiero di Pier Paolo Pasolini senza esserne toccati e coinvolti; vuoi per il suo estro artistico a tutto tondo, vuoi per l'acutezza del suo pensiero di vero intellettuale del 900 italiano che *fa parlare* la realtà riconsegnandola trasfigurata dalla luce del pensiero. Scrittore tra i più dotati e originali della letteratura italiana e intellettuale dall'inesauribile vena anticonformistica e provocatoria, Pasolini mostra in tutta la sua produzione una eccedenza di senso e un trasbordo di vita che può essere letto a partire dalle categorie cristiane dell'uomo come *mistero*. Non vogliamo *battezzare* necessariamente Pasolini – non saremmo rispettosi della sua vita travagliata e contraddittoria – vogliamo però riconsegnare al lettore alcune chiavi di lettura che trovano eco nella grande tradizione teologica cristiana mostrando come lo *Spirito di Verità e di Vita* trovi riverbero in ogni parola umana. La libertà del “pensiero libero anticonformista” e la parresia dei suoi scritti giornalistici, richiamano molto la capacità di lettura profetica e libera sulla realtà da parte dei profeti – veri intellettuali ante litteram – ma è soprattutto la sua visione di uomo che trova nell'Antropologia Teologica la sua fonte. L'uomo che presenta Pasolini non vuole essere schiacciato dal peso della necessità; vuole liberarsi da quella metamorfosi in prodotto e consumatore di se stesso, avviata e resa possibile dalla società dei consumi e dall'omologazione del pensiero da parte del mezzo televisivo. Lungi dal dogmatizzare il pensiero pasoliniano, né tantomeno ridurlo e utilizzarlo *a proprio uso e consumo*, quello che presenterò in questo testo nasce dall'analisi delle sue Opere e principalmente dei suoi articoli raccolti ne *Gli scritti corsari*<sup>1</sup>. Le categorie utilizzate saranno quelle stesse di Pasolini. Spesso l'attenzione posta sui suoi interventi in campo giornalistico è stata deviata in favore della sua massiccia produzione letteraria e cinematografica. Tuttavia il suo ruolo d'intellettuale, reso manifesto soprattutto nella scrittura di articoli per testate

\* Docente di Antropologia Teologica presso la Pontificia Facoltà Teologica di Sicilia.

<sup>1</sup> Gli articoli citati nel presente studio fanno riferimento a P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2021.

minori, nel primo periodo, e successivamente per i più noti quotidiani, ha decretato la sua capacità di giornalista acuto e semplice. Tutti potevano capire i suoi articoli – brevi e concisi per lo più – che traevano spunto da casi di attualità. Il suo metodo lo possiamo definire *ordinariamente spietato*: la realtà spiega la realtà e il più delle volte è la narrazione della realtà medesima a mostrare la contraddizione di alcune letture politicamente orientate. Pier Paolo è in grado di ricavare una visione d'insieme da una base empiricamente limitata alla propria esperienza personale, operazione simile a quella svolta dai grandi romanzieri del passato, come ad esempio C. Dickens, manifestando una grande capacità di osservare e analizzare quello che si presenta sotto i suoi occhi. Il pubblico è colpito soprattutto dal suo stile saggistico e polemico, dall'energia e dall'insolenza della sua arte retorica e dialettica, della sua capacità di far emergere con tanta chiarezza i pregiudizi intellettuali e spesso l'ottusità arrogante dei suoi interlocutori. Mentre Pasolini si sforza di far conoscere qualcosa di nuovo ai lettori, la parte a lui avversaria non fa altro che difendere nozioni già acquisite e ben conosciute, che si attengono alla morale vigente e al pensiero costituito.

Dopo il primo decennio caratterizzato dalla pubblicazione di articoli su periodici e giornali come *Il Setaccio* e *Architrave*, e gli anni Cinquanta contraddistinti dagli scarsi interventi in ambito giornalistico, negli anni Sessanta si può assistere a una svolta del Pasolini giornalista che inizia a intraprendere collaborazioni per importanti giornali italiani, come *Paese Sera* e *Il Giorno*. Ma è soprattutto negli anni Settanta che il nostro Autore inizia ad acquisire notorietà e prestigio presso il pubblico italiano: nei suoi scritti, pubblicati perlopiù sul *Corriere della Sera*, inerenti la sfera del costume, della società, dei comportamenti pubblici e privati e della politica, l'autore manifesta la sua indole polemica e provocatoria che gli varranno gli epiteti di corsaro e luterano.

## 1. La sfida del linguaggio

Secondo Pier Paolo Pasolini la lingua è una sede privilegiata per osservare gli effetti dei fenomeni e dei mutamenti sociali, e così, quando pronuncia condanne anche durissime, in realtà è sempre al retroscena sociale che si rivolge. Il generale degrado espressivo che stiamo vivendo nella nostra epoca sarebbe da ricondurre a un più vasto collasso sociale, dovuto a una vera e propria *mutazione antropologica* che, omologando l'intera popolazione all'insegna del più gretto consumismo, avrebbe segnato la dicotomia tra parola e realtà, tra vita e concretezza.

La mutazione antropologica degli individui preannunciata decenni fa da Pasolini, così come il trionfo dell'irrealtà e della finzione che dominano la

scena social odierna – dalla realtà virtuale del metaverso al fenomeno sociale degli *hikikomori* per arrivare al ruolo decisivo degli *influencer* sul mercato – sembrano quindi aver operato un tale stravolgimento della realtà tanto da chiederne una decifrazione. Ci chiediamo: che cos'è reale? Le parole che utilizziamo hanno un corrispettivo nella realtà o fanno riferimento a realtà (reali) parallele? La parola fraternità per esempio rientra tra queste e prima ancora di studiarne le declinazioni sociali, antropologiche e politiche, occorre operarne una rilettura e ripresentazione esistenziale. E questo vale per ogni parola che utilizziamo. Pasolini da voce alla *Parola straziata* e alla *Parola in azione* evidenziandone l'universo della mutazione antropologica e tutto questo all'interno del suo viaggio alla ricerca di una fratellanza concreta e umana che accetti la *segregazione, la solitudine e la contraddizione* come punto di partenza. Essere isolati assieme da fratelli, essere in rapporto in quanto separati, fare comunità proprio in quanto espulsi dalle comunità di prima appartenenza, essere banditi dalla città e abitare nel deserto (il film de *Il Vangelo secondo Matteo* inizia proprio con questa scena): ecco lo strano statuto della fraternità umana che per Pasolini diventa anche base per la democrazia e per una società a servizio degli ultimi che includa la diversità. Solo dall'antipoesia della dura realtà e nella tensione morale vissuta tra gli stretti confini della prossimità si arriva alla vera poesia che per Pasolini è la *percezione assolutamente vera della realtà umana*. Tutto questo nella durezza dell'*esplicito violento*.

Per capire meglio la denuncia di Pasolini verso il mondo borghese che stava operando una vera e propria colonizzazione culturale con la conseguente perdita delle specifiche ricchezze territoriali, basta ricordare la lettura di Pier Paolo circa l'utilizzo della "finta" lingua italiana. Tutta l'Italia, in particolare quella centro-meridionale, ha proprie tradizioni regionali e una lingua viva, un dialetto ricco di gerghi quasi poetici che costituiscono una certa vitalità linguistica: il modello imposto dalla classe dominante blocca la popolazione anche dal punto di vista linguistico cosicché un anziana signora del centro Sicilia si sente – ed è – straniera, se dovrà chiedere informazioni a qualche ufficio della Provincia o della Regione, per non parlare degli uffici nazionali. Operando tale cesura linguistica il nuovo potere borghese centralizza il potere riducendo tali realtà come marginali e li leggerà come frutto di provincialismi non evoluti o peggio ancora, frutto di ignoranza. L'ipotetico caso dell'anziana signora che non sa esprimere nella lingua italiana i propri bisogni o i propri legittimi diritti, sarà archiviato come caso di ignoranza e la signora si convincerà che realmente dinanzi ad una sua legittima richiesta, tutto quello che riceverà "dall'alto" sarà solo una elargizione, un piacere, un benevolo aiuto non dovuto. Ecco che per la classe operaia e per coloro che non "sanno utilizzare la lingua", i diritti saranno

presentati come benevoli elargizioni da parte del potere. Il dominio e il potere partono sempre dalla lingua e l'antistato del potere mafioso ne sa qualcosa. La mafia infatti media il rapporto con la terra – è il caso della strage di Portella della Ginestra in Sicilia del 1947 – media con il potere e si propone come l'antipotere a servizio della povera gente. La dinamica del potere mafioso è attivata dall'impossibilità di una autodeterminazione nel saper parlare e nel saper esprimere con la semplicità dei concetti, i propri diritti. Tornando sull'esempio di prima, dunque, l'anziana signora del centro Sicilia dovrà farsi aiutare da un vero e proprio mediatore culturale che dovrà realmente tradurre con parole e categorie diverse, ciò che la signora vuole trasmettere nella sua lingua dialettale e con le sue categorie. Ciò secondo Pasolini causa il fatto che gli individui inizino a parlare una lingua "finta", incapace di inventare metafore: nell'inabilità a parlare i giovani iniziano ad assumere altre forme di comunicazione che esulano dal campo verbale e che si esemplificano in mugolii, spintoni e sghignazzi. Infine si strutturano come modo di vivere.

## 2. Lo slogan e la riduzione del concetto

La trasformazione linguistica si manifesta, secondo il nostro Autore, in modo evidente nella sostituzione della lingua umanistica con una nuova lingua tecnica, la cui massima espressione viene individuata dall'autore nello slogan<sup>2</sup>. Tale breve frase, incisiva e sintetica, coniata a fine pubblicitari, appartiene al linguaggio puramente comunicativo dell'industria. Lo slogan non ha bisogno della fatica della correlazione del pensiero, non ha bisogno di mostrarsi pian piano nel dispiegamento logico del discorso e con le dovute interpretazioni. Lo slogan ha la presunzione di imporsi nella sua evidenza e immediatezza senza se e senza ma. Il canone linguistico che vige all'interno di questo modo di parlare, tende a espandersi anche all'interno della società in maniera tale da creare un profondo legame tra coloro che producono e coloro che consumano. Lo slogan ha lo scopo di essere espressivo in maniera tale da impressionare e convincere la popolazione, per questo viene utilizzato per lo più in ambito pubblicitario. Esso è considerato da Pasolini come «il simbolo della vita linguistica del futuro, cioè di un mondo inespressivo, senza particolarismi e diversità di culture, perfettamente omologato e acculturato»<sup>3</sup>. Anche in questo Pasolini è stato un vero e proprio profeta! Nel tempo

<sup>2</sup> P.P. Pasolini, 17 maggio 1973. *Analisi linguistica di uno slogan*, in *Scritti Corsari*, Garzanti, Milano 2021, 12-16.

<sup>3</sup> P.P. Pasolini, *Analisi linguistica di uno slogan (Il folle slogan dei jeans Jesus)*, in *Corriere della Sera* del 3 agosto 1973, 34.

storico che stiamo vivendo, infatti, è stato dimostrato come i post pubblicati sui social, vengono visualizzati solo se hanno un'immagine attraente e uno slogan accattivante. Anche se poi l'articolo dirà sciocchezze o cose contenu-tisticamente opposte al titolo del post, poco importa. Nessuno aprirà mai l'articolo scorrendolo dalla prima all'ultima frase, pochissimi tra quelli che riusciranno a leggerlo andranno ad accertarsi della fondatezza e della veridicità della notizia. Ed ecco che la fatica del pensare e dell'argomentare si è ridotta sempre più e la gestione del potere torna ad essere in mano a pochi intellettuali che *utilizzano* il sapere come mezzo di dominio. Nessuna novità sotto il sole direbbe Qohèlet, ciò che è stato è e sarà.

In un articolo dal titolo *Gennariello. Siamo due estranei: lo dicono le tazze da tè* apparso ne *Il Mondo* nel 1975, Pasolini riflette sulla correlazione tra parola e realtà; il linguaggio delle cose, secondo il nostro autore, è caratterizzato dall'immutabilità. Ciò che cambia non è perciò il linguaggio delle cose bensì le cose stesse, anche se le cose cambiassero in base alle parole, in base a come li chiamiamo. Si può vedere dunque una interdipendenza dinamica tra cose e parole, linguaggi nuovi e realtà cangianti. Se è vero che le parole cambiano in base alle *cose*, è pur vero che ogni *cosa* cambia in base a come ci relazioniamo con essa e dunque in base a come *la chiamiamo*. Il linguaggio risulta dunque essere sintesi di un sistema complesso di elementi simbolici, antropologici e sociali che si evolvono e che maturano nel tempo.

I giovani rivoluzionari del '68 e degli anni successivi, per esempio, per comunicare adottano un linguaggio diverso da quello verbale, non è formato da parole ma da simboli che servono a mostrare la loro opposizione ai principi dominanti della società borghese e della società consumistica. Essi vogliono creare nuovi valori diversi dall'entropia caratteristica del "nuovo Potere" e lo fanno senza violenza rivoluzionaria, nonostante la loro critica verso la società sia totale e intransigente. Tali rivoluzionari iniziano a moltiplicarsi in numero dopo il 68 e i simboli adottati dalla gioventù cominciano ad assumere più che una funzione verbale una funzione distintiva, fino a diventare un simbolo conformistico. Seguiranno la stessa logica dello slogan. Tale fatto è per Pasolini la testimonianza che la società borghese assorbe la sottocultura dell'opposizione e la fa propria, fino a renderla, con diabolica abilità, una moda. La condanna radicale e indiscriminata che i giovani pronunciano contro la generazione dei loro padri, alzando contro di essi una barriera insormontabile, finisce con l'isolarli, impedendo loro di avere con essi un rapporto dialettico. Solo attraverso tale confronto essi potrebbero avere reale coscienza storica di sé stessi e superare la generazione precedente. Un caso eclatante per Pasolini è la moda dei capelloni discussa

in un articolo apparso nel *Corriere della Sera* del 7 gennaio 1973<sup>4</sup>. Da segno di contraddizione e di novità rispetto al conformismo del passato, il linguaggio dei *capelli lunghi* era diventato una moda, un segno di appartenenza ad una nuova categoria umana che stava facendo la sua apparizione. Per Pasolini i giovani sessantottini che aderivano a tale moda si stavano assoggettando al conformismo e alla società dei consumi. La sottocultura del potere aveva assorbito la sottocultura dell'opposizione facendola propria. Ed ecco che il linguaggio ideologico di opposizione alla destra degli anni Sessanta – questo per Pasolini mostravano i capelloni – diventa il linguaggio della destra degli anni Settanta. Il ciclo si compie. I linguaggi che i giovani stavano utilizzando come loro linguaggio si era trasformato in un vero e proprio boomerang che li aveva isolati. La contrapposizione ai loro padri li aveva cristallizzati e ghettizzati in una eterna e insopprimibile realtà storica: *i migliori siamo noi e voi non avete capito niente*. Ecco l'inganno, la mancata relazione con il passato, con i padri che porta il linguaggio dei capelli lunghi, da iniziale segno di contraddizione a segno di omologazione di massa: se non hai i capelli lunghi non sei figo. Quante applicazioni pratiche potremmo fare oggi a partire da questo. Il giornalismo di Pasolini in poche pagine – appena 6 in formato libro, una colonna per il quotidiano – offriva ai lettori categorie di pensiero e di lettura della realtà. Il giornalista non è colui che riporta i discorsi di un altro virgolettando e aggiungendo magari qualche avverbio – oggi sarebbe tanto anche tale fedeltà – ma è colui che si immette nella mischia del discorso e prende posizione, colui che fa parlare la realtà ma non si lascia fagocitare da essa. Il giornalista è come il profeta: il suo orizzonte d'altrove getta luce sulla realtà storica e riconsegna al lettore le sole categorie che lo aiuteranno, autonomamente, a formulare il proprio giudizio personale.

### **3. Il ruolo della televisione e il linguaggio di massa**

La televisione è il privilegiato veicolo di propaganda del nuovo Potere, il quale, avvalendosi di una capillare diffusione di messaggi, ha modo di imporre la sua autorità all'intera società e lo fa omologando il linguaggio. Esso fa proprio questo strumento subdolo e allora sconosciuto per determinare dirompenti cambiamenti di mentalità senza che lo spettatore possa percepirlo. La televisione provoca dei veri e propri mutamenti antropologici nella popolazione: un esempio di ciò è l'arricchimento del gergo e l'assunzione di parole e di espressioni auliche ma sempre appartenenti a un

<sup>4</sup> P.P. Pasolini, 7 gennaio 1973. Il "Discorso" dei capelli, in *Scritti Corsari*, cit., 5-11.

linguaggio conformistico. Secondo Pasolini essa contribuisce a determinare nella popolazione sottoproletaria un senso d'inferiorità, quasi angosciata: tende, infatti, a elevare il grado di conoscenza in coloro che hanno un livello culturale superiore, ma a far precipitare ancora più in basso chi si trova a un livello inferiore. La televisione, inoltre, secondo Pasolini, ha un ruolo centrale nella svalutazione del contenuto religioso e ha contribuito a far vincere la richiesta del divorzio voluta dalla popolazione negli anni Settanta. Secondo il nostro Autore il mezzo televisivo era diventato lo strumento di governo della borghesia italiana; non è altro che l'espressione concreta attraverso la quale si manifesta lo stato piccolo-borghese trasformando "la massa" in altrettanti "piccoli borghesi" illusi di detenere un potere. Essa opera una selezione delle informazioni da presentare al pubblico, in modo tale da rassicurarlo e fargli credere che la situazione politica e sociale del Paese vada per il verso giusto. Pasolini, inoltre, fa riflessioni anche sul comportamento della stampa italiana e la accusa di giudicare fatti e individui ancora prima che il tribunale si pronunci, sottoponendoli così ad una gogna mediatica e orientando la stessa magistratura. Inoltre, basandosi su fatti di cronaca del tempo, egli giunge a constatare che l'opinione pubblica e la stampa si accaniscono principalmente nei confronti dei diversi, realizzando così una sorta di "caccia alle streghe". Con il senno del poi possiamo affermare che Pasolini ci aveva proprio azzeccato! La televisione fornisce un cattivo esempio per le masse, in quanto presenta un'esistenza ideale e distante dalla realtà, talmente ideale che il proletario medio non potrà mai concretizzare nella sua vita. Inoltre, per quanto riguarda le aspirazioni e il riscatto sociale, il "nuovo Potere" non permette a coloro che provengono da una condizione sottoproletaria di invadere il campo a cui sono destinati per privilegio i piccoli borghesi. Sarebbe interessante applicare tale sintesi pasoliniana alla logica dei talk show o talent show televisivi e alle varie gare tra *Amici di Maria De Filippi* e talenti da promuovere di *X Factor* dove vige la logica del politicamente corretto mista ad una competenza a tutto campo, dalla recitazione al canto, dal ballo al ruolo dell'opinionista. Tutto questo dietro a una giuria di adulti che guardano *i ragazzi* tra commiserazione e apprezzamento, con l'adrenalina tipica di chi sa di avere il potere di elevare a dignità superiore quella povera vita in erba, altrimenti destinata ad emigrare o a raccattare qualcosa nelle varie sagre di paese. Ed ecco che la logica dei gladiatori che nell'Antica Roma combattevano per poter acquisire lo status di uomo libero si ripete e il pollice verso l'alto o verso il basso continua a segnare possibilità di vita diversa. Dall'alto del loro livello di consenso raggiunto – solo in pochi casi di competenza reale – i giudici emettono i loro insindacabili giudizi verso la povera vita in fieri degli adolescenti sognatori di successo. Agli sconfitti la più falsa e drammatica frase di conso-

lazione: “coraggio, è solo un gioco, è stato già tanto essere qui”. E già, è tanto elevarsi dalla massa ed emergere, ora come una bolla di sapone si torna nel tuo mondo e si tenterà un’altra possibilità, finché la caparbieta aiuta. Altra frustrazione, direbbe Pasolini nei suoi *Scritti Corsari*, riguarda la maggior parte dei coetanei dei talentuosi ragazzi, che non sanno né cantare, né recitare, né tantomeno hanno un fisico perfetto da mostrare nel cambio maglia di gara. Ecco questi tali per Pasolini sarebbero il nuovo sottoproletariato, la sottocultura necessaria per far emergere il nuovo mondo borghese, necessario e da portare avanti, tra *audience* e *sogno di una cosa* mai raggiunta: il tentativo di una vita migliore nel grigio sfondo di una vita mediocre e anonima.

#### 4. Lo stile vario di Pasolini e la sfida del pensiero

Per analizzare nel dettaglio lo stile di Pasolini, si può prendere come riferimento l’articolo “Anche Marcuse adulatore?” scritto nel 1968 per il numero di aprile-maggio di *Nuovi argomenti*. Tenendo presente il contesto storico e sociale di un anno tanto complesso per il nostro Paese come fu il 1968, Pasolini sostiene la tesi che gli studenti del tempo rifiutano la cultura marxista tradizionale mettendola in crisi, portando la loro battaglia a uno scontro tra borghesi della nuova generazione e vecchia borghesia, anziché ricostruirla permettendole di progredire. Essi dunque non fanno altro che continuare una tradizione in cui la vera protagonista della storia è la borghesia. I giovani studenti si impegnano per mettere in crisi il mondo borghese, tuttavia non sono in grado di creare soluzioni concrete per trasformarlo: tutto ciò, secondo Pasolini, denota il fatto che non vi sarebbero in quel contesto trasformazioni in seno a essa. L’autore manifesta la sua posizione in maniera molto coincisa e sintetica, esprimendo il suo giudizio in appena sette pagine. Per la prima volta, il titolo che Pasolini adotta per il suo articolo risulta parte integrante del testo stesso: esso può essere considerato paradigmatico in quanto, come afferma l’autore in una nota a piè di pagina, viene impiegato come espediente, specificando il fatto che prende «in esame il Marcuse... manipolato dell’intervista, non quello vero». Ciò rende da subito manifesto che il pensiero di Marcuse che verrà sottoposto alla sua analisi non sarà quello da lui stesso formulato, bensì quello che ne deriva da un’intervista che aveva precedentemente rilasciato al quotidiano *Paese Sera*. La specificazione data da Pasolini nella nota risulta essere una guida al lettore nell’interpretazione dell’introduzione dell’articolo, in cui analizza un’espressione che il filosofo adotta per definire il ruolo che i giovani del tempo assumono. L’autore parte proprio da tale espediente per formulare la sua tesi, la quale non viene presentata al let-

tore immediatamente. In questo testo è possibile notare come lo stile e il lessico di Pasolini non siano molto chiari e comprensibili, soprattutto a una prima lettura dell'elaborato, e ciò fa sì che l'articolo non sia facilmente accessibile, contrariamente alla maggior parte dei suoi testi. Il lessico non è concreto; l'autore fa ampio uso di vocaboli che esprimono concetti astratti, come ad esempio "protagonisti", "eroi", "antagonisti", "Guerra Civile" e "Rivoluzione". Nonostante ciò, i periodi risultano essere abbastanza brevi e Pasolini non incorre in un forte utilizzo di frasi subordinate, preferendo una costruzione paratattica principalmente copulativa, avversativa e conclusiva. Si può notare anche come l'autore, oltre a usare frequentemente la punteggiatura, va frequentemente a capo: in tale modo si costituiscono diversi paragrafi in cui il poeta di Casarsa scandisce l'argomento fornendo dettagli, spiegazioni e cause ed effetti. Essi vengono strutturati in modo strategico in maniera tale da riattivare l'attenzione e l'interesse del lettore. Pasolini, al termine dell'articolo. E questo metodo lo troviamo un po' ovunque – adotta un paragrafo conclusivo in cui riassume le sue posizioni ed esprime apertamente le sue considerazioni, in maniera tutt'altro che oggettiva e distaccata dai fatti in quanto rende manifesto il suo stato di pessimismo nei confronti del futuro della storia borghese. Il suo stile, come è già stato possibile rintracciare negli articoli degli anni precedenti, risulta ancora polemico e provocatorio: si nota ad esempio nel momento in cui l'autore definisce in maniera metaforica i giovani studenti «una miriade di pragmatici ed energici McLuhan, che in sostanza mettono in crisi il loro mondo borghese per reificarlo», e quando, reputando colpevoli i giovani dello stato attuale delle cose, afferma, utilizzando qualificazioni ironiche, secondo lui tutt'altro che veritiere, che «la storia futura è una storia borghese, grazie ai suoi bravi ed eroici studenti». Pasolini, come sua consuetudine, nel momento in cui presenta la situazione attuale della società affermando che «la borghesia si schiera nelle barricate contro sé stessa» e che «“figli di papà” si rivoltano contro “i papà”, continuando una tradizione in cui la vera protagonista della storia è la borghesia», fa uso di un linguaggio figurale in grado di evocare immagini precise nella mente dei suoi lettori. Egli porta a sostegno della sua tesi un'affermazione di Lukács nel sottolineare che la rivoluzione condotta da gruppi di giovani studenti non potrebbe avere altro risultato se non il proseguimento della società borghese. Il pensiero del filosofo viene riportato direttamente nel testo da Pasolini sotto forma di citazione, la quale afferma che la borghesia «non può esistere senza rivoluzionare continuamente gli strumenti di produzione, i rapporti di produzione, dunque tutti i rapporti sociali».

Nei suoi ultimi articoli, raccolti in *Scritti Corsari*, il dissenso che ha da sempre contraddistinto l'autore muta in aggressività, il sentimento d'impotenza nei riguardi della società e della politica italiana diventa amaro disprezzo. Nel

corso degli anni Pasolini, nell'elaborazione dei suoi scritti giornalistici, si accosta ai fatti che è chiamato a commentare con grande scrupolo analitico, conducendo le proprie indagini con audacia e in modo pertinente. Lo stile che adotta per la stesura dei suoi articoli è caratterizzato da un taglio pungente e da un forte rigore analitico, dalla complessità del pensiero e da pochissimi sillogismi: la sua scrittura non è sempre chiara ma risulta efficace in quanto rende le sue argomentazioni coinvolgenti ed esaustive, aiuta il lettore a pensare. È possibile individuare dei temi che sono stati presenti fin dal periodo d'esordio negli scritti giornalistici di Pasolini e che lo hanno accompagnato fino ai mesi precedenti alla sua morte: questi riguardano l'ambito culturale e letterario, la descrizione e la critica della società italiana di quel tempo, la polemica nei confronti della classe dirigente politica e l'analisi del ruolo del Partito comunista italiano nonché la posizione assunta dai giovani negli anni a seguire il secondo conflitto mondiale. A partire dagli anni Settanta sono subentrati altri temi che sono stati presenti nei suoi articoli fino al 1975 e proprio grazie alla trattazione di questi argomenti Pasolini manifesta la sua vera natura polemica, definita da lui stesso "corsara" e "luterana": tali tematiche riguardano l'importanza ormai assunta dalla televisione e il ruolo dell'opinione pubblica, una riflessione circa la sessualità degli italiani negli anni Settanta legata alla questione della possibile legalizzazione dell'aborto e il ruolo che la Chiesa cattolica e la religione<sup>5</sup> occupano nella nuova società capitalistica e dei consumi.

## 5. La libertà come condizione unica per poter pensare

Pasolini si sofferma molto sul tema dell'aborto a cui dedica diversi articoli dichiarandosi apertamente contrario alla sua legalizzazione, considerata come liceità nel commettere un omicidio. La sua posizione appare reazionaria e molti intellettuali a lui vicini, come Alberto Moravia, Italo Calvino ed Elsa Morante, criticano la sua scelta. Tra i più importanti ricordiamo quello pubblicato il 19 gennaio 1975 dal titolo programmatico *Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti*<sup>6</sup>. L'aborto renderebbe, secondo Pasolini, più facile l'accoppiamento, visto come prodotto del conformismo ormai imperante. Complessivamente egli scrive cinque articoli sull'aborto, tra il 19 gennaio e il 1 marzo 1975. Ribadisce più volte che prima di prestare attenzione all'aborto occorre tenere in

<sup>5</sup> Cfr. V. Fantuzzi, *Pasolini e la religione del suo tempo*, in *Civiltà Cattolica*, 4121 (5/2022), 431-438.

<sup>6</sup> P.P. Pasolini, 19 gennaio 1975. *Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti*, in *Scritti Corsari*, cit., 98-104.

considerazione il rapporto sessuale in sé. Se legalizzato, l'aborto diventerebbe per l'individuo un mezzo risolutorio attraverso il quale è possibile porre rimedio alla sua sete conformistica. Ma ciò che preoccupa Pasolini, in realtà, è ancora una volta il potere dei consumi, "il nuovo fascismo" come lo definisce egli stesso, che con l'apparenza di libertà e tolleranza, impone agli individui un nuovo stile di vita, portandoli a una vera e propria soppressione dei valori umani, primo fra tutti quello sacro della vita. Questa libertà acconsentita dal potere dei consumi diventa una convenzione, un obbligo, un dovere e un'ansia sociale, creando una situazione insana, in cui la facilità del rapporto sessuale porterebbe ad una vera e propria fissazione per la coppia. Tra le tante conseguenze negative dell'aborto ci sarebbe quella di scaricare sulla donna la responsabilità ultima e l'uomo continuerebbe a imporsi come maschio dominatore all'interno della savana dell'animalità senza responsabilità. Pasolini in questi articoli mostra la sua assoluta libertà di pensiero e la sua estrema solitudine. Non si schiera da nessuna parte, non prende posizioni per *partito preso*, cerca invece di far riflettere sul fatto in sé e sulle sue conseguenze. Il prezzo della libertà è stata la sua solitudine e la sua estromissione dai vari schieramenti politici. Una virtù ormai estinta quasi totalmente in ambito giornalistico e forse anche in ambito teologico, quella di abitare la fatica della complessità del pensiero senza nessuna riduzione e senza l'ansia del consenso. Quindi, per Pasolini, non si può trattare politicamente dell'aborto senza considerare come politico l'atto sessuale in sé. La legalizzazione della pratica di soppressione del feto, inoltre, è da egli considerata inaccettabile in quanto rappresenterebbe una tragedia demografica e una gravissima minaccia per la sopravvivenza dell'umanità: Pasolini la inserisce perciò in un contesto ecologico e demografico. Durante il periodo precedente e contemporaneo allo scoppio della guerra, la specie umana doveva lottare per la sua sopravvivenza, quindi le nascite dovevano superare le morti per garantire la prosecuzione della popolazione. Durante gli anni dello sviluppo industriale ed economico, invece, se l'umanità avesse voluto sopravvivere avrebbe dovuto far in modo che le nascite non superassero i decessi. Quindi ogni figlio che nei decenni passati veniva alla luce, essendo garanzia di vita, era ben voluto, mentre nell'era del neocapitalismo, secondo Pasolini, ogni infante che nasce è da considerarsi un problema in quanto contribuisce all'autodistruzione dell'umanità. A condizionare l'universo delle nascite e dell'aborto vi è la nuova libertà sessuale imposta dalla società capitalistica, la quale privilegia di tutti i diritti del suo conformismo la coppia eterosessuale. A tale "nuovo Potere" non interessa però una coppia generatrice di prole bensì persone che consumino: è da tale considerazione che per l'autore deriva l'idea della legalizzazione della pratica abortiva. Perciò, secondo Pasolini, occorre op-

porsi a tale società e imporre al potere ancora clericofascista una serie di liberalizzazioni concrete riguardo la sessualità e i suoi effetti, come ad esempio l'informazione sull'uso di anticoncezionali e una moderna moralità dell'onore sessuale, che devono essere democraticamente diffuse dalla stampa e soprattutto dalla televisione, in maniera tale da insegnare alle masse una pedagogia universale dell'amore.

## 6. La sacralità del corpo e l'*exomologesis* pasoliniana

Come già abbiamo potuto constatare nel paragrafo precedente, per Pasolini il corpo ha una sacralità inviolabile e intoccabile. Tale sacralità tuttavia è stata profanata dalla società dei consumi rendendolo merce di scambio e territorio su cui lo Stato può esercitare la propria azione giuridica: ecco il caso dell'aborto che per il nostro Autore riguarda il rapporto sessuale in sé e l'origine stessa della vita che trae origine dal desiderio sacro sessuale<sup>7</sup>. In tutti gli *Scritti corsari* è possibile rintracciare un senso disperato e profondo della verità del corpo mudo e contraddittorio. Bazzocchi fa partire l'analisi del testo *Petrolio* a partire dall'esposizione estrema del corpo di Pasolini messo a nudo dalle foto di Pedriali. Non basta più dunque la parresia, subentra la necessità di esporre in pubblico la propria intimità che diventa colpa: la colpa di essere se stessi sino in fondo. In Pasolini potremmo parlare dunque di *exomologesis* ovvero del rituale medievale con cui il penitente metteva in scena, davanti a tutta la comunità, il proprio peccato. Non si tratta solo di confessione ma di rappresentazione quasi scenica del proprio peccato. Ecco l'ultimo metodo utilizzato da Pasolini, il più rappresentativo della sua ingenuità strutturale e della sua purezza, nonostante le contraddizioni della sua vita. Pasolini si offre pubblicamente come martire delle proprie contraddizioni e rende lo stesso pubblico martire, ossia testimone delle sue contraddizioni. Attraverso la sua *exomologesis* Pasolini mette a nudo le contraddizioni della società dei consumi mettendoci la faccia e facendo parlare il suo corpo e la sua vita denudata e presa in giro. Come un capro espiatorio urbanizzato e ricondotto in città e non più allontanato nel deserto, Pasolini vive l'estremo tentativo di difendere la realtà più sacra dove il "nuovo Potere" stava mettendo le mani: quello della vita. Per far questo il nostro Poeta espone se stesso totalmente, anima e corpo, perché percepisce

<sup>7</sup> Cfr. F. Milani, *Pasolini e la volontà del corpo negli "Scritti corsari"*, in L. De Giusti. – A. Felice, *Gettiamo il nostro corpo nella lotta. Il giornalismo di Pier Paolo Pasolini*, Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa della Delizia, Marsilio, Venezia 2019, 109-121; cfr. principalmente M.A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Il Mulino, Bologna 2017.

esistenzialmente il cataclisma in cui la società italiana era caduta nella lacerazione profonda a livello intellettuale ed anche a livello corporale. In una lettera inviata ad Alberto Moravia il 30 gennaio 1975 dice:

Come persona (...) io sono infinitamente più coinvolto di te. Il consumismo consiste infatti in un vero e proprio cataclisma antropologico: e io vivo, esistenzialmente, tale cataclisma che, almeno per ora, è pura degradazione: lo vivo nei miei giorni, nelle forme, nella mia esistenza, nel mio corpo. Poiché la mia vita sociale borghese si esaurisce nel lavoro, la mia vita sociale in genere dipende totalmente da ciò che è la gente, la società, il popolo, la massa, nel momento in cui viene esistenzialmente (e magari solo visivamente) a contatto con me. È da questa esperienza, esistenziale, diretta, concreta, drammatica, corporea, che nascono in conclusione tutti i miei discorsi ideologici<sup>8</sup>.

Non c'è ideologia in Pasolini che non abbia il corrispettivo antropologico, anzi, stando a quanto scrive a Moravia ogni pensiero ideologico trova la sua radice nel suo corpo e nella sua esperienza corporale. Quasi a dire che ogni pensiero per essere vero deve toccare il corpo e la propria pelle. In questo Pasolini è un autore eminentemente cristiano poiché trova nel principio dell'Incarnazione del Verbo il centro ispiratore di ogni suo pensiero e di ogni suo scritto e denuncia il suo opposto, ossia la disincarnazione messa in atto dalla società borghese. L'irrealtà è sempre fondata sull'ideologia e sull'idolatria della storia e della tecnica; è questa la pericolosa irreligiosità che ha desacralizzato il mondo e profanato le culture. Pasolini rivendica la dignità e il diritto dell'esistenza del sacro, in contrapposizione alla società moderna che invece lo aveva estromesso sostituendo un'altra divinità: la tecnica e il disincanto. Parole profetiche e vere quelle di Pasolini all'epoca non ascoltate ed oggi non più comprese. Ma cosa intende per sacro il poeta di Casarsa? Per rispondere a questa domanda utilizziamo la definizione di Mircea Eliade i cui testi sono alla base del film *Medea* del 1970: il sacro è la realtà ultima da cui la vita trae potenza e forza<sup>9</sup>. Possiamo dire che esso è il fondo ontologico dell'universo e che la storia, nel suo dipanarsi e manifestarsi, altro non è che una ierofania. Il sacro è una visione del mondo alla quale non tutti però possono accedere, occorre resistere all'attrazione esercitata dalla storia di far ripiombare l'uomo solo con i piedi per terra. "Il reale per eccellenza è il sacro, poiché soltanto il sacro è in modo assoluto, agisce efficacemente, crea e fa durare le cose. Gli innume-

<sup>8</sup> P.P. Pasolini, Lettera ad Alberto Moravia del 30 gennaio 1975, in A. Giordano – N. Naldini (a cura di), *Le lettere*, Garzanti, Milano 2021, 876.

<sup>9</sup> Citazione presente in N. De Cilia, *In principio era il Verbo (e il Verbo era presso la Madre)*, in A. Felice – G.P. Gri, *Pasolini e l'interrogazione sul sacro*, Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa della Delizia, Marsilio, Venezia 2013, 221-236.

revoli gesti di consacrazione tradiscono l'ossessione del reale, la sete del primitivo per l'essere" così scrive Eliade<sup>10</sup> in uno studio che sta alla base del film pasoliniano.

Altro tratto caratteristico del sacro di Pasolini è la sua localizzazione in un indefinito *altrove*. Per capire meglio questa espressione pasoliniana, ascoltiamo il suo amico prete Davide M. Turoldo:

veniamo tutti e due dalla grande Pianura, sono stato l'unico prete ai suoi funerali. Ci univa l'amore per il nostro Friuli, l'aver vissuto nella stessa atmosfera la guerra, la Resistenza: il temperamento di peccatori che non stanno mai in pace con il proprio peccato. E l'insoddisfazione per l'insufficienza delle cose. Al di là del suo dichiarato ateismo, non si può pensare a Pasolini se non in chiave religiosa<sup>11</sup>.

Il sacro di Pasolini abita altrove e si trova altrove ma nello stesso tempo è per la natura lo sfondo e la base necessaria che la fa essere reale. In una intervista apparsa su *La Stampa* del 12 luglio 1968 così si esprimeva: "Io sono ateo; ma il mio rapporto con le cose è pieno di mistero e di sacro. Per me niente è naturale, nemmeno la natura". Pasolini ci riconsegna l'insufficienza delle risposte classiche alla domanda sull'origine e sulle funzioni del sentimento del sacro; oltre ciò che l'uomo non comprende del mondo, oltre l'angoscia causata dalla sua finitezza, oltre il bisogno di dare senso ai propri comportamenti morali. L'opposizione principale in Pasolini non è dunque tra sacro e profano ma tra realtà e irrealtà. La realtà però deve essere vista con uno sguardo diverso, quello del poeta o del mistico; ed ecco che il sacro non si impone, occorre affinare i sensi per vederlo come permeante ogni cosa ed ecco che un modo privilegiato per scorgere il sacro è la poesia che riconsegna una relazione purificata e illuminata con la realtà, con quanto in essa vi è di gratuito, irriducibile ed eccedente. Pasolini deve il concetto di realtà trasfigurata da Eric Auerbach e da Elsa Morante che a sua volta si rifà ai volumi dei *Chaiers* di Simone Weil. In sintesi ciò che è reale, anche se contraddittorio e confuso, è necessario e sempre preferibile a ciò che è irreali ossia disincarnato e proiettato verso un futuro incerto.

Per la Morante e Pasolini sono reali la vita in tutte la sua manifestazione – compresa anche la morte –, il presente e il concreto, la felicità precaria, l'amore e l'eros, la corporeità nella sua fragilità estrema di morte e l'accettazione piena della frammentarietà e della casualità. È reale l'eccesso e l'accoglimento del limite, mentre è irreali il potere e il calcolo del vantaggio, ogni atteggiamento interessato e il rapporto strumentale con le cose. In un dialogo del 1968 con Franco Citti proposto nella rubrica *Il caos* dice:

<sup>10</sup> M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Rusconi, Milano 1975, 20-21.

<sup>11</sup> D.M. Turoldo, *Pasolini*, in *La Stampa* del 22 dicembre 1990, 3.

“Tu in quale realtà vivi? Nella realtà che è nel cuore dei puri o nella realtà che è ingiustizia (e che Elsa Morante ed io chiamiamo irrealtà)?”<sup>12</sup>.

L’aspirazione più alta di Pasolini resta quella di esprimere la realtà con la realtà stessa (è il caso della sua impostazione cinematografica) riconsegnandola trasfigurata dalla luce trasversale dell’intelligenza (da *inctus lego*: leggere dentro). L’interrogazione di Pasolini sul sacro e sulla sacralità del corpo, si situa ai primordi dell’attuale crisi contemporanea occidentale di *sostituzione* del corpo in avatar e della fuga dalla realtà al *metaverso*.

## Conclusioni

Tra i frammenti della versificazione di *Bestemmia* – testo che non approdò mai a nessuna realizzazione cinematografica – il protagonista dal nome blasfemo, nel cui destino Pasolini intendeva raffigurare la propria percezione dell’esperienza storica di San Francesco d’Assisi ha questa atroce visione del Crocifisso:

Lo vide com’era lui: un corpo;  
aveva la sua stessa natura, e, tacendo, parlava con lui.  
Era prossimo suo, figlio d’un’altra madre; ancora giovane;  
ma cosa gli diceva il linguaggio della carne?  
Che moriva.

Lo dicevano gli occhi rovesciati,  
le guance tese e grigie di mummia,  
i capelli coperti di sudore denso come pus,  
il piccolo torace d’uomo sapiente squarciato  
con le lebbra della ferita orlate di marciume,  
le braccia disperatamente tese,  
e tutto il corpo tirato giù dal suo peso  
come una vittima nuda sul trogolo,  
le gambe bagnate di orina  
gocciolata giù come le beste,  
sino ai piedi a mescolarsi con il sangue,  
le feci incollate alle cosce e puzzolenti,  
le nuove sopra le vecchie, già secche,  
perdute del povero ano senza più volontà<sup>13</sup>.

Parole nude e crude che presentano il Crocifisso come l’ultimo degli ul-

<sup>12</sup> P.P. Pasolini, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti – S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, 1022.

<sup>13</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia. Poema in forma di sceneggiatura o di sceneggiatura in forma di poesia*, in *Cinema e film*, marzo 1967, 224.

timi, il più povero tra i poveri. In Pasolini tale rappresentazione diventa il punto di fuga alla luce del quale egli situa l'intera prospettiva cristica che muove nella stessa direzione di quella teologia povera del *Deus absconditus* e silente che rifugge dalla gloria e che mostra il suo più alto livello di divinità in tale kenosis. L'esposizione del Cristo nudo e inerme sulla Croce comporta, di conseguenza, la necessità di una scandalosa esposizione dell'uomo sul mondo. Direbbe Pasolini: "Io non cerco lo scandalo, Dio è lo scandalo in questo mondo. Il Cristo, se tornasse, sarebbe nuovamente lo scandalo, lo è già stato a suo tempo, tornerebbe ad esserlo oggi"<sup>14</sup>.

Come per folgorazione, il poeta di Casarsa esprime tale prossimità tra Cristo e l'uomo nella battuta di risposta che nel film *Ricotta*, il buon ladrone Stracci rivolge al Cristo. Entrambi appesi ognuno alla propria croce:

Cristo: Guarda che dopo nun te ce porto mica nel Regno dei Cieli

Stracci: Starebbe tanto bene ner Regno della Terra, io!

Il Regno della Terra è la figura della prospettiva escatologica dei morti di fame come Stracci e come gli altri ladroni colpevoli di morte che cercano nell'orizzonte storico la ricompensa e il senso del loro patire. La dimensione dell'*aldilà* pasoliniano si situa nella prospettiva dell'*aldiquà* della dimensione storica del Regno di Cristo che proclama beati i poveri, gli afflitti, i miti, gli affamati e gli assetati di giustizia poiché Cristo stesso ne ha preso i loro abiti e ha vissuto le loro condizioni. Ecco la galleria dei personaggi a cui Pasolini dà voce nei suoi articoli per gridare ancora una volta le ingiustizie di sopraffazione di sempre e per intravedere, sul crinale della *non risposta* e del *limite*, l'aurorale luce della rivelazione della gloria di Dio.

<sup>14</sup> P.P. Pasolini, *Io non cerco lo scandalo*, in *Cineforum*, maggio 1969, 316.

“Senza Cristo, né mondo”\*

*La fede tra corpo e linguaggio nel giovane Pasolini*

Salvatore Rindone\*\*

«Senza Cristo, né Mondo» è la condizione con la quale Pasolini descrive se stesso quando aveva tra i 28 e i 31 anni nella raccolta di poesie friulane *La meglio gioventù* (1954)<sup>1</sup>. Sono gli anni della sua permanenza nelle terre dell'amata Casarsa dove abiterà con la madre Susanna fino al gennaio del 1950. Sono gli anni i cui ricordi rimangono impressi nelle sue poesie e nei brevi romanzi pubblicati postumi. Proprio ad uno di questi vogliamo volgere la nostra attenzione quando il giovane Pasolini, intellettualmente già maturo, si allontana dalla professione di una religione ufficiale, ma allo stesso tempo prende le distanze anche da un mondo in cui non si riconosce più e a cui non si adatta. Tuttavia, proprio per le medesime ragioni, questi sono anche gli anni in cui la sua ricerca del sacro si fa più profonda e attenta.

## 1. L'abbandono della religione ufficiale del giovane Pasolini

Le pagine più intense che raccontano l'esperienza della fede del giovane Pasolini le troviamo ancora una volta nel diario di *Amado mio*, la data è quella del 6 giugno 1946:

È strano, ma non ricordo come quella fede si dissolvesse. È forse l'unico avvenimento interiore della mia vita che mi sia scomparso senza lasciare traccia (mentre di tutto il resto potrei scrivere volumi e volumi, senza dimenticare un particolare). A

\* P.P. Pasolini, *La Nuova Gioventù. Poesie Friulane 1941-1974*, Einaudi, Torino 1975, 98.

\*\* Docente di filosofia presso la Pontificia Facoltà Teologica di Sicilia e presso lo Studio Teologico S. Paolo di Catania.

<sup>1</sup> Scrive Pasolini nella traduzione della poesia dal friulano all'italiano: «Io ho creduto in te, sicuro di poter credere nella vita del Mondo (io che sempre ragazzo, non posso nella mia solitaria gioia gioire di ciò che non è in me) fuori di me, fermo, rapito, davanti ai tuoi campi e borghi che ancora non conosco, e dei tuoi uomini mescolati al sole, tenero nel capirti, duro nell'amarti, in chiarori e nebbie che sempre mi nascondevano il tuo vero, beato, lontano esistere. Schiavo dei primi giorni, delle prime sere del mio destino di ragazzo senza né Cristo né Mondo, ti amavo e diventavo cattivo», *Ibidem*.

Bologna, a quindici anni e mezzo, feci per l'ultima volta la comunione perché spinto da una mia cugina; ma già era un atto che mi pareva inutile. Da allora non potei più neanche concepire la possibilità di credere in Dio. In questi ultimi anni talvolta mi sono riavvicinato alla religione: dapprima per una specie di coscienza storica, per cui mi sono riconosciuto cristiano e cattolico; e fu in quel tempo che feci alcune offerte al parroco di Castiglione per opere di beneficenza. Mi attirava qualcosa come una nostalgia di religiosità paesana. Poi, ebbi durante i mesi più feroci della guerra, un'esperienza di assoluta solitudine la quale assottigliò straordinariamente la mia vita spirituale; quando trovai il nome «mistica» per questo mio stato di interiorizzazione, incominciai ad attendere la grazia – cioè la possibilità di concepire l'Altro, Dio<sup>2</sup>.

Qui il giovanissimo Pasolini – l'autore ha da poco compiuto 24 anni – afferma di non aver mai ricevuto un'educazione «precisamente cattolica». Il padre, come sappiamo, era ufficiale di fanteria di nobili origini ravennati ed era stato alquanto indifferente alla religione, benché obbligasse la famiglia ad andare a messa tutte le domeniche. La madre Susanna, maestra elementare e di origini più modeste, viene definita da Pasolini «troppo nativa e ingenua» motivo per cui «non può non credere». La fede della madre, però, non ha mai risentito del conformismo borghese che, invece, ritrovava nel padre. Pasolini riconosce alla madre «un'infinità di dubbi» a riguardo la fede, fino ad attribuirle l'adesione a una sorta di «religione naturale» per il suo temperamento mite e l'indole ingenua. Nella famiglia Pasolini non si respirava un'aria cattolica, ma «certamente un'aria morale e spirituale»<sup>3</sup>.

Nonostante il '46 e il '47 coincidano con gli anni del suo abbandono della fede ufficiale, è interessante notare come proprio in questi anni le opere di Pasolini siano attraversate da un particolare interesse per protagonisti legati al mondo religioso, all'introspezione spirituale e alla ricerca del sacro. Per questo *Amado mio*, *Atti impuri* (entrambi dell'agosto 1947) e *Romàns* (concepito tra il 1948 e il 1949) rappresentano tre brevi opere narrative che possono essere lette come un'unica trilogia della gioventù pasoliniana, accomunati dallo stile (tra la diaristica e lo sceneggiato), dalle tematiche e dalla ricorrenza di personaggi molto simili tra loro<sup>4</sup>. A conferma di ciò troviamo la raccolta di poesie “impure” dal titolo *L'usignolo della Chiesa cattolica*<sup>5</sup> degli anni 1943-1949 dove Pasolini mette al centro la figura scandalosa di Cristo, insieme all'accusa verso la Chiesa cattolica per aver

<sup>2</sup> P.P. Pasolini, *Amado mio*, Garzanti, Milano 1982.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Un'altra opera simile a queste è quella elaborata da Pasolini dal 1946 al 1965 dal titolo *Il cappellano*. Si tratta di un'opera teatrale in quattro atti che verrà messa in scena a Roma nel 1965 col titolo definitivo di *Nel '46!*. Anche qui la storia è quella di un insegnante innamorato di un ragazzo.

<sup>5</sup> P.P. Pasolini, *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, Einaudi, Torino 1976.

ceduto all'ideale mondano, borghese e conformista della società tardo capitalista degli anni Sessanta. La Chiesa è diventata incapace di rivelare ogni tipo di sacralità. Per questo Pasolini non è semplicemente un ateo, un altro ateo della sua generazione, perché egli non abbandona il sacro, anzi lo ricerca con avidità. Egli semmai può definirsi un autentico eretico profondamente cristiano.

## 2. *Romàns* (1948-1949)

*Romàns* è stato concepito tra la fine del 1948 e l'inizio del 1949, mentre Pasolini si trovava a Casarsa, ma viene pubblicato postumo soltanto nel 1994, mentre *Amado mio* e *Atti impuri* erano stati pubblicati nel 1982. *Romàns* narra le vicende legate al giovane sacerdote di nome don Paolo e del suo pudico innamoramento nei confronti di un giovane che frequenta la scuola da lui fondata in un piccolo borgo di campagna. *Romàns* nasce in origine come un tutt'uno con un altro romanzo che avrebbe dovuto portare il nome de *La meglio gioventù*, titolo poi ceduto come sappiamo al *corpus* poetico in dialetto friulano<sup>6</sup>. Il secondo romanzo da cui Pasolini trae la storia narrata in *Romàns* porta il titolo *Il sogno di una cosa* e sarà pubblicato nel 1962, tredici anni dopo. *Romàns*, quindi, si costituisce come un breve romanzo a parte che occuperà il giovane Pasolini (aveva ancora meno di trent'anni) con «batticuori e altissime ore di impegno»<sup>7</sup>.

Le vicende del racconto sono datate tra il 1947 e il 1948, gli stessi anni in cui Pasolini compone questo breve romanzetto, prima della sua fuga verso Roma, lontano dal padre (1950)<sup>8</sup>. Le vicende di *Romàns* sono ambientate nel villaggio immaginario omonimo, un borgo contadino che rappresenta nella realtà Borgo Runcis a san Giovanni, frazione di Casarsa, qui detta Marsure. Lo sfondo paesaggistico è, quindi, l'amata pianura friulana, insieme ai bastioni delle Prealpi dove lo stesso Pasolini ha abitato in gioventù. I personaggi sono presi da quella realtà contadina: ci sono gli stessi ragazzi evocati ne *La meglio gioventù*, ma anche le donne e gli uomini del mondo rurale friulano che odorano di paglia e di mosto. Il giovane prete protagonista racconta la sua esperienza d'insegnante in prima persona; questi

<sup>6</sup> Già qui doveva apparire la figura del prete innamorato. *La meglio gioventù* doveva narrare la vicenda amorosa di un altro don Paolo e del suo amore verso un ragazzo di nome Cere. Alla fine del racconto Cere va in America col padre e don Paolo muore, mentre fa scudo col suo corpo a Nello, fratello di Cere durante uno sciopero.

<sup>7</sup> Lettera a Silvana Mauri del marzo 1949. N. Nardini, «Introduzione», 12; cfr. P.P. Pasolini, *Le lettere*, a cura di A. Giordano – N. Naldini, Garzanti, Milano 2021, 609.

<sup>8</sup> Cfr. *Ivi*, 83-85.

fonda un doposcuola per i ragazzi poveri e analfabeti di quel piccolo borgo in cui viene mandato, ma egli racconta anche della sua segreta passione omoerotica per un ragazzino di nome Cesare Jop. È la prima volta che Pasolini descrive l'inclinazione omoerotica (poi da parte di un prete!), rivelando certamente anche un suo lato autobiografico.

Ritroveremo una trama simile anche in *Amado mio* e in *Atti impuri*. Il primo racconto narra la storia di giovane universitario di Bologna che vive assieme alla madre maestra. Il protagonista anche in questo caso mette in piedi una scuola per i bambini sfollati della campagna friulana e qui si innamora di uno dei suoi giovani allievi<sup>9</sup>. Nella seconda storia il protagonista è sempre un giovane di nome Desiderio, un *alter ego* di Pasolini, che al termine della guerra è sopraffatto dall'amore per un contadino. Sia in *Romàns* che in *Atti impuri* e *Amado mio* il riferimento intellettuale e scenografico rimanda certamente alle *Poesie a Casarsa*. Con queste quattro opere si conclude simbolicamente il periodo giovanile e fecondissimo di Pasolini<sup>10</sup>.

## 2.1. La trama

Il racconto inizia in uno scompartimento del treno Venezia-Udine alla fine dell'estate del 1947. Il giovane prete don Paolo è diretto a san Pietro, il paese al quale è stato assegnato in qualità di cappellano. La prima ambientazione, quindi, è il vagone del treno diretto a Marsure, villaggio di cui san Pietro è frazione. Sul treno i protagonisti sono il giovane prete, un commerciante senza nome, il quattordicenne Cesare Jop e un venticinquenne di nome Renato. Il commerciante rappresenta da subito la figura borghese, sprezzante dei comunisti, dal tono falso ma cortese. Renato è anche lui un giovane insegnante di sinistra che diventa lungo la storia una sorta di confidente del prete.

Il racconto prosegue finché ritroviamo don Paolo alle prese con la sua prima predica domenicale nella chiesetta del villaggio. Molto presto le prediche del giovane prete sono apprezzate e suo malgrado diventa molto popolare tra gli abitanti del borgo finché, senza accorgersene, attrae perfino l'attenzione e il plauso di contadini e mezzadri. La gente preferisce le ome-

<sup>9</sup> La storia di don Paolo e dei suoi ragazzi nella scuola del paese ricorda certamente quella dello stesso Pasolini quando, alla fine del 1944, lo scrittore e la madre si trasferiscono a Versuta, vicino Casarsa, a causa dei bombardamenti, e lì organizzano una scuola per un gruppo di ragazzi del paese, «in queste lezioni Pasolini mette una grande passione rendendole quasi drammatiche, trasformando in gioco perfino le aride nozioni di grammatica», cfr. P.P. Pasolini, *Le lettere*, 56.

<sup>10</sup> Alcuni studiosi inseriscono anche il breve romanzo *Il sogno di una cosa*, pubblicato nel 1962; opera che ricalca nello stesso stile *Amado mio* e *Atti impuri*.

lie impacciate ma “sentite” di quel giovane prete, anziché i rimproveri dal pulpito del vecchio e malato parroco don Giuseppe. Nel frattempo arriva la madre a trovarlo e questa resterà con lui fino alla fine del racconto a colmare le sue ansie pastorali, ma anche ad alimentarne di nuove.

Una sera di ottobre don Paolo assiste a una scena che lo sconvolge e che ridesta in lui un entusiasmo febbrile e un fascino inquieto. Una ventina di ragazzi «scamiciati e ridenti» affollano la piazza del borgo mostrando la loro bellezza giovanile e spensieratezza. Tra loro don Paolo scorge Cesare, il ragazzo che aveva conosciuto nello scompartimento del treno. Questo incontro inatteso in mezzo alla vita tranquilla del borgo, insieme al desiderio recondito di volerlo incontrare un'altra volta, contribuiscono all'idea che mette in moto tutto il romanzo: don Paolo decide di aprire un doposcuola per quei ragazzi. Il doposcuola si apre a febbraio e Cesare è costretto dal padre a frequentarlo. D'ora in avanti tutta la narrazione del romanzo è affidata al *Diario* del giovane cappellano che racconta quasi giorno per giorno l'evolversi del suo progetto scolastico, ma anche i sentimenti che lo abitano, tra dolci entusiasmi e amare delusioni.

La sua esperienza d'insegnamento gli farà conoscere meglio la vita dei ragazzi del borgo, soprattutto quella del giovanissimo Cesare che entra presto nelle grazie del giovane prete fino a suscitare in lui una sorta di amorevole tenerezza e attrazione. Nel suo *Diario* don Paolo appunta il metodo del suo insegnamento, si confronta con i suoi studi passati, cita la Montessori, ma è alla ricerca di forme didattiche nuove per suscitare l'interesse di quei ragazzi di campagna così apatici e restii a ogni arte e disciplina. Pierino, Mario, Dino sono alcuni dei nomi dei suoi giovani allievi, ma quello che più di tutti lo rende inquieto è ancora una volta Cesare il quale, «chiuso nella sua bellezza»<sup>11</sup>, viene tratteggiato nel suo *Diario* come «puro mistero, un mistero senza segreti»<sup>12</sup>.

Alla fine di maggio don Paolo si prepara a congedarsi dai “suoi” ragazzi per l'inizio delle vacanze estive e il giovane prete immagina con tristezza questo distacco. Uno dei passi più commoventi del *Diario*-romanzo è certamente quando don Paolo, «una sera degli ultimi di maggio o dei primi di giugno», rilegge alcune righe del *Cantico dei cantici* commentando, quasi versetto dopo versetto, e ricordando i paesaggi, le esperienze e i volti che hanno riempito quei mesi trascorsi nel borgo san Pietro. La lettura del testo biblico, dal contenuto notoriamente erotico, ridestano nel cuore del prete immagini e pensieri colmi di dolcezza e di disperazione. È in questa occasione che il cappellano si rende conto di essersi innamorato; tutti se ne erano accorti da tempo, solo lui non lo aveva capito. Era la prima volta per lui.

<sup>11</sup> P.P. Pasolini, *Romàns*, a cura di N. Naldini, Guanda, Milano 2019, 48.

<sup>12</sup> *Ivi*, 50.

Il racconto ci riporta alla fine di agosto quando don Paolo si sta preparando finalmente ad iniziare un nuovo anno nel doposcuola con i suoi ragazzi. Un pomeriggio, però, una notizia terribile lo sconvolge. Il giovane prete trova nella piazza del borgo Cesare vestito a festa con suo padre a fianco, vicino a loro una valigia. Sono in partenza, vanno alla stazione, diretti alla nave che li porterà verso il lontano Canada.

Don Paolo torna a casa, si butta sul letto a peso morto, ormai sconfitto. Persino la madre non riesce a consolarlo, anzi ha un alterco con lei che spingerà il giovane cappellano ad alzarsi e ad uscire sbattendo la porta dietro di lui. Don Paolo alla fine del romanzo si sente come “scoperto”, in colpa, responsabile della partenza di Cesare. Egli sembra quasi additare l’emigrazione di Cesare alla sua stessa attrazione e una serie di domande assale la sua coscienza indifesa: è forse a causa sua che Cesare sta andando via? La paura lo rende ancora più timido e impacciato. Ogni luogo che vede e ogni persona che incontra nel villaggio sembra gli restituiscano la colpa di quella separazione e l’angoscia della sua impotenza. Aspetta da un momento all’altro di essere cacciato: forse per la sua amicizia con il professore socialista Renato, forse per l’antagonismo che nel frattempo si era creato con l’anziano parroco, forse ancora per aver permesso a Cesare di partire senza aver fatto nulla per trattenerlo. Il romanzo si conclude con don Paolo lasciato solo, atterrito e disperato, in preda ai più teneri scrupoli, chiuso nella sua stanza, in attesa di andare via da san Pietro.

## 2.2. Don Paolo, la «cosa» e l’amicizia con Renato: l’identità di Pasolini

Don Paolo è la figura del prete rivoluzionario, inquieto, innamorato della vita che vive il proprio compito di insegnante con grande passione, ma che è anche ossessionato dalla propria attrazione omoerotica verso un adolescente del borgo. Fin dalle prime righe viene tratteggiato come un uomo timido, pieno di dubbi circa la sua formazione cattolica. Nel *Diario* egli scrive i propri sentimenti, sempre più contrastanti: l’entusiasmo e la delusione, la gioia per i successi ottenuti e un forte senso di inadeguatezza, l’amore per la vita e il tormento per la sua presunta omosessualità. Si tratta di un prete che deve fare i conti con la sua «fede senza corpo», con la sua fede in un Dio che è tutto pensiero, come più volte gli rimprovera l’amico Renato.

Don Paolo, però, è anche l’*alter ego* di Pasolini. Il nome non è un caso. Il riferimento allo stesso autore è chiaro (Pasolini), ma anche a san Paolo, l’apostolo delle genti, l’apostolo “eretico”, passionale e missionario, citato più volte nel suo *Diario*, come fosse doppiamente l’*alter ego* del protagonista

e del narratore<sup>13</sup>. Il giovane sacerdote cita spesso san Paolo, soprattutto la *Lettera i Romani*, dove si fa riferimento ai desideri della carne in contrapposizione alla vita secondo lo Spirito (Rm 7-8; Gal 5-6): «“Restare nella carne”: amare con la carne, evidentemente. Ma perché è necessario che io ami con la carne? Mio Dio, non soffrivo abbastanza “per la carne”? Non mi mancava che sentirmene incoraggiato»<sup>14</sup>.

Come il cappellano del romanzo così il giovane Pasolini si sente attratto da giovani belli e spensierati, come quelli che aveva conosciuto quand’era anch’egli giovanissimo a Casarsa. Qui possiamo cogliere una particolare vicinanza del protagonista di *Romans* con la figura storica e carismatica di don Milani, prete fiorentino educatore e ribelle, apprezzatissimo da Pasolini. Sarà proprio Pasolini a recensire nel maggio ’67 *Lettera a una professoressa*. Sebbene don Milani arrivi a Barbiana solo nel dicembre 1954, le sagome dei due preti sembrano sovrapporsi l’una sull’altra. Entrambi condividono la passione pedagogica, la ricerca di nuovi metodi didattici che facciano leva sulla curiosità dell’allievo, l’idea che il maestro debba condividere la sua vita con i propri allievi. Il prete di Barbiana e il prete di *Romans* condividono anche una certa attrazione verso quei ragazzi poveri ed esiliati dalla città, ma anche l’idea che bisogna imparare a parlare la loro stessa lingua, quella dialettale, semplice ed essenziale, come quella vita contadina richiedeva.

Il motivo di tale entusiasmo da parte di Pasolini verso il prete di Barbiana si deve probabilmente anche all’adesione a ideali pedagogisti anticonformisti. Durante gli anni della guerra, infatti, Pasolini si era trovato ad improvvisare con la madre una scuola per i bambini sfollati di Casarsa. Questa esperienza ritorna in *Romans*, laddove viene fuori la gioia e la fatica di un’esperienza entusiasmante già vissuta dall’autore nella sua vicenda storica.

L’innamoramento pudico e testardo è l’esperienza che accomuna invece il prete di *Romans* con Pasolini. Tuttavia, mentre l’autore confessava già la sua omosessualità in una lettera all’amica Silvana Mauri del 15 agosto 1947, don Paolo non osa ammetterlo ancora neanche a se stesso, ma vi convive in una specie di dramma psicologico. Il protagonista di *Romans* mostra il suo carat-

<sup>13</sup> In una lettera indirizzata a don Giovanni Rossi da Roma il 26 dicembre 1964, direttore della Pro Civitate di Assisi, città dove nel settembre 1962 sarebbe nata l’idea del film sul Vangelo, Pasolini scrive di sé: «Sono bloccato in un modo che solo la Grazia potrebbe sciogliere. Forse perché io sono da sempre caduto da cavallo: non sono ma stato spavalamente in sella [...]: sono caduto da sempre e un mio piede è rimasto impigliato nella staffa, così che la mia corsa non è una cavalcata, ma un essere trascinato via, con il capo che sbatte sulla polvere e sulle pietre. Non posso né risalire sul cavallo degli Ebrei e dei Gentili, né cascare per sempre sulla terra di Dio», cfr. P.P. Pasolini, *Le lettere*, 1297-1298; vedi anche F. Pierangeli, «Introduzione», in A. Onorati, *Il Cristo di Wilde e di Pasolini*, Loffredo, Napoli 2020, 13.

<sup>14</sup> P.P. Pasolini, *Romans*, 66.

tere caparbio e risoluto, fino a proporsi di uscire da schematismi politici e ideologici convenzionali, testimone di una morale libera e anticonformista, ma sempre vissuta con colpa e rassegnazione. In questo personaggio vive l'immagine dello stesso Pasolini, scisso tra il suo fervore pedagogico e la passione politica. Per questo motivo possiamo leggere il *Diario* del giovane prete e ritrovare e le confessioni dello stesso Pasolini:

Sono umiliato, scontento, divorato da un rimorso continuo e impalpabile. Nelle mie preghiere c'è un attrito doloroso tra il fervore e l'impotenza ad abbandonarmi... Ciò che mi rovina come uomo e come sacerdote mi rovina anche come maestro. Non so amare, non c'è Dio nel mio amore, non comunico Dio. In ogni mio gesto, in ogni mia intenzione, in ogni mia parola c'è un fondo di impurità e di imperfezione, imperdonabili. Poveri ragazzi! Perché li illudo d'amore? Perché li tengo sempre rivolti verso una Presenza che non è altro che detta, pronunciata, nominata? Ah, mio Dio, rientro in e, per un minuto, per un attimo che Ti possa rammentare...<sup>15</sup>.

Nel suo *Diario* emerge anche la paura d'essere scoperti, il senso di colpa per un amore proibito, il desiderio nascosto che diventa angoscia. Tutto ciò nel romanzo viene chiamata la «cosa»<sup>16</sup>. Il protagonista del romanzo non dà un nome alla sua omosessualità, quasi a non volerla riconoscere mediante la decifrazione linguistica, ma preferisce usare una sorta di messaggio in codice: la «cosa». La «cosa» significa tutto e niente, la sua denotazione linguistica rimane nell'ombra del non-detto e per questo sembra fare meno paura quando lo si pronuncia. Ritroviamo in *Romàns* l'ossessione per il corpo, per «la carne», «perché è necessario che io ami con la carne»<sup>17</sup>. La sua attrazione fisica viene sublimata dallo studio, dall'insegnamento, dalla fatica didattica; ma dove si acquieta l'eroticismo, lì si manifesta la «cosa», in un circolo vizioso senza fine.

Questa sorta di auto espiazione rivela la finezza psicologica del giovane Pasolini, la sua visione critica nei confronti di una morale repressiva, ma anche la possibilità di ritrovare nella propria omosessualità una fuga dall'imborghesimento. Scrive Pasolini all'amica Silvana Mauri nel 1950, pochi anni dopo la stesura del romanzo:

Io ho sofferto il soffribile, non ho mai accettato il mio peccato, non sono mai venuto a patti con la mia natura e non mi sono neanche abituato. Io ero nato per essere sereno,

<sup>15</sup> *Ivi*, 52.

<sup>16</sup> Ricordiamo che Pasolini pubblicherà nel 1962 un romanzo che appartiene, però, alla sua produzione giovanile dal titolo *Il sogno di una cosa*. Anche in questo caso l'argomento è sociale e l'ambientazione friulana.

<sup>17</sup> P.P. Pasolini, *Romàns*, 66.

equilibrato e naturale: la mia omosessualità era in più, era fuori, non c'entrava con me. Me la sono sempre vista accanto come un nemico, non me la sono mai sentita dentro<sup>18</sup>.

La «cosa» è il pensiero molesto e attrattivo che ossessiona il giovane prete del romanzo. Scrive così nel suo *Diario* alla vigilia della Pasqua del 1948:

Quella «cosa» non mi dà pace un istante: il suo pensiero mi fa continuamente gemere, e, fatto veramente colpevole, mi ripropone senza posa quel gesto di violenza contro me stesso che conosco da tanti anni: la mia mano che si alza per sopprimermi. È il corpo, il corpo, l'origine di tutto e bisogna farlo sparire. Certe notti mi sveglio con gli occhi sbarrati, e mi sollevo appoggiandomi sul gomito: così resto anche per dieci minuti o un quarto d'ora, con gli occhi fissi sulla «cosa». La vedo perfettamente, nei suoi minimi particolari, evidenziati da una luce tremenda, incisi in una lastra...<sup>19</sup>.

La «cosa» riaffiora mentre commenta nel suo *Diario* il *Cantico dei cantici* e ricorda l'entusiasmo febbrile dei giovani allievi. La «cosa» però si trasforma lungo la narrazione, esso non è più il suo amore per Cesare, ma la sua disperazione, il suo primo innamoramento, la sua incertezza e la paura di poter perdere tutto. Solo l'amico comunista Renato è capace di intuire la «cosa»<sup>20</sup>. Questi appare come l'unico vero confidente del giovane prete, colui che lo legge dentro, lo scopre, ma la cui amicizia deve rimanere nascosta a causa della sua posizione politica. Ed è proprio l'amico socialista Renato, in una delle sue lettere clandestine spedite al prete, che gli rimprovera e gli rivela il segreto della sua umanità:

Voi preti non capite quale missione abbiate, oggi, nel mondo. Come spiegarle che Cristo dicendo: conforta gli affamati, sfama gli affamati ecc., per noi del nostro tempo, voleva dire: Fate delle riforme di struttura? Ma poi sembrate che non credere all'universalità della parola di Cristo e al suo valore eterno: se Dio si è fatto uomo, entrato nel tempo, vuol dire che ha accettato la temporalità, cioè la storia<sup>21</sup>.

Renato e don Paolo rappresentano allora il duplice carattere di Pasolini: l'intellettuale comunista e dissidente, da una parte, e il giovane sensibile e timido, omosessuale e spirituale, dall'altra. Si tratta di quelle contraddizioni che hanno attraversato tutta l'opera e la vita di Pasolini, senza alcuna sintesi possibile<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> N. Naldini, «Introduzione», in *Romàns*, 10.

<sup>19</sup> P.P. Pasolini, *Romàns*, 63.

<sup>20</sup> Cfr. *Ivi*, 86.

<sup>21</sup> *Ivi*, 107.

<sup>22</sup> Cfr. M. Recalcati, *Pasolini. Il fantasma dell'origine*, Feltrinelli, Milano 2022, 10-12.

### 3. Religione borghese e fede di borgata

La rivoluzione antropologica operata dal neocapitalismo borghese non riguarda per Pasolini solo la cultura e la società italiana del dopoguerra, ma anche la religione e la fede del popolo. La fine degli anni Cinquanta e l'inizio del boom economico trasforma l'Italia, povera e contadina, in una società industriale, borghese e capitalista. La scomparsa dell'identità popolare e il trionfo indifferenziato di una nuova lingua nazionale diffusa dalla televisione dirige e colonizza l'immaginario collettivo. Per questo per Pasolini la borghesia non è solo uno *status* sociale, ma è un modo d'essere, di pensare, di vivere la vita e i rapporti in maniera artificiosa, innaturale e consumistica. Nei suoi scritti prima e nelle sue pellicole poi, Pasolini è alla ricerca dell'umano autentico, di una sorta di un uomo dell'Origine<sup>23</sup>, non ancora intaccato dal discorso del capitalista, ma anche sempre più raro da trovare. L'umanità ricercata dal poeta di Casarsa è ferita, bastarda, scandalosa e contraddittoria, è un'umanità che si esprime in modo dialettale, a volte incomprendibile ma comunque genuina. A suo modo Pasolini sostiene una morale non sopraffatta da un'etica del benessere, omologabile e indifferenziata. Quella di Pasolini è una coscienza liberata dagli stereotipi di una società maldestramente arricchita, ma povera di sacro e cieca di senso. Egli non cerca però un *altro* uomo, ma indaga nell'uomo la sua «natura pura»<sup>24</sup>, spesso ritrovata nel mondo contadino friulano e in quello delle periferie romane.

La critica al modello capitalista-borghese viene rivolta anche alla religione e al cattolicesimo in particolare. Essa, con i suoi riti e la sua morale, si adegua alla mentalità che intende accusare. La religione di Stato, infatti, critica ciò che in realtà assimila, imita e asseconda. Il sacro è diventato merce di consumo. Pasolini accusata la religione del suo tempo di tenere lo strascico del mantello alla società borghese con cui essa si compromette, moralmente e politicamente, e da cui riceve anche i suoi vantaggi. Nella sua ultima produzione sia letteraria sia cinematografica ritroviamo un Pasolini sempre più pessimista e disincantato, giacché anche il proletariato delle borgate romane ha smarrito la sua «purezza», sottomesso al potere fascisto-consumista del tempo.

La promessa edonistica della società del consumo rappresenta l'altra faccia della medaglia della religione clerico-fascista incarnata dalla DC<sup>25</sup>. Borghesia e religione si trovano a condividere la stessa mutazione antropologica. Nel pensiero dell'intellettuale dissidente dobbiamo distinguere, però, due forme di re-

<sup>23</sup> Cfr. *Ivi*, 12-14.

<sup>24</sup> Per questo motivo Recalcati associa la «ricerca dell'Origine» di Pasolini alla ricerca della «natura buona» dell'*Émile* di Rousseau, anch'egli educatore. Cfr. *Ivi*, 12.

<sup>25</sup> Afferma Recalcati: «Esiste una continuità clerico-fascista tra il periodo del Ventennio e il fascismo post-bellico incarnato dai modelli democristiani», *Ivi*, 28.

ligione: da una parte una religione istituzionale, quella della tradizione cattolica, cioè una religione imborghesita che risente dell'americanismo e del *boom* economico, la cui matrice è certamente fascista; dall'altra parte una fede di periferia, più autentica, quasi ancestrale, capace ancora di nominare il sacro perché non compromessa col potere politico ed economico, ma sempre più sbiadita. Pasolini si sente attratto da quest'ultima forma di sacro che, come un fiume carsico, appare qua e là in quasi tutte le sue opere narrative e cinematografiche fino a quasi scomparire del tutto alla fine della sua opera.

### 3.1. *Fede dei poveri e religione di periferia: la ricerca del sacro*

La religione da cui Pasolini prende le distanze è certamente quella borghese, rappresentata in Italia dalla Chiesa cattolica e dalla DC<sup>26</sup>. Essa rappresenta per il poeta una religione senza corpo, come quella a cui il giovane cappellano protagonista di *Romàns* fa riferimento quando scrive nel suo *Diario*: «È il corpo, il corpo, l'origine di tutto e bisogna farlo sparire»<sup>27</sup>. La religione borghese additata da Pasolini trasforma il sacro in un mero "oggetto di consumo". Per questa forma di religione il sacro scompare e viene sostituito dal suo feticcio (vedi soprattutto *Salò*<sup>28</sup>).

Tuttavia, esiste ancora in *Romàns* una religione e una fede nella quale solo il giovane Pasolini coglie ancora l'essenza dell'«umanità pura». Si tratta della fede di borgata e di periferia dei poveri contadini di *Casarsa* (1948-1949), ma anche quella già espressa nei versi poetici de *La meglio gioventù* (1941-1953). Questa fede dei poveri è forse più superstiziosa, ma perciò stesso anche più pura, vera, senza orpelli, tragica; questa religione custodisce la sacralità dell'umano, il senso arcaico della vita, privo di ideali consumistici. La realtà contadina raccontata nelle opere giovanili non vive la frustrazione per il possesso, né l'angoscia legata al consumo, sebbene subisca anch'essa

<sup>26</sup> Afferma Enzo Siciliano nella sua *Vita di Pasolini*: «La DC era aspramente anticomunista; di contro, i militanti comunisti, là dove erano in buon numero, reagivano con altrettanta aggressività. Dalla Federazione regionale comunista di Udine si tentò più volte di mitigare i sangiovanesi, ma invano. Quando, nel 1949, Pasolini diventò segretario di quella sezione, la polemica si fece più acuminata e tagliente, poiché, se fu anticlericale e antidemocratica, non fu prescindendo da principi cristiani», E. Siciliano *Vita di Pasolini*, Giunti, Firenze 1995, 145.

<sup>27</sup> All'inizio del racconto, infatti, don Paolo è rammaricato di aver imparato in seminario «a predicare solo le idee», tendendo invece ben nascosti i sentimenti; cfr. P.P. Pasolini, *Romàns*, 26.

<sup>28</sup> Nella scandalosa pellicola *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, ultimo tragico film del cineasta, la figura del vescovo rappresenta il potere ecclesiastico e borghese, al pari del Duca, simbolo del potere di casta, del presidente della Corte d'Appello, rappresentante del potere giudiziario, e del presidente della Banca Centrale, simbolo del potere economico.

le sue ingiustizie e le sue privazioni. Ecco perché l'amico Enzo Siciliano sostiene che nel periodo giovanile «Pasolini vi decanta la propria visione del mondo cristiana e contadina, vi promuove una simbologia di purezza e innocenza»<sup>29</sup>. Per Pasolini esiste una qualche attrazione religiosa nel cuore dell'uomo che si apprende da bambini e che mira a costruire l'identità dell'adulto fino a quando la società non viene a modificarne la natura. Per questo motivo aveva ragione David Maria Turollo quando affermava in un articolo de *La Stampa* del 22 dicembre 1990 che «al di là del suo dichiarato ateismo, non si può non pensare a Pasolini se non in chiave religiosa»<sup>30</sup>.

Se da una parte il rapporto di Pasolini con la religione cattolica risulta molto complesso e conflittuale, dall'altra quello con la fede di borgata sembra più docile e remissivo. Afferma il professore Francesco Faeta:

Pasolini incontrava il cattolicesimo [...] come ogni altro dispositivo che comportasse un'apertura sui mondi reietti, rifiutati e abbandonati dal capitalismo borghese, nella misura in cui parlava della dimensione poetica delle cose e della dimensione arcaica del mondo (dimensione colma di quella poeticità che, sola, giustifica la vita dell'uomo)<sup>31</sup>.

La fede dei poveri e dei semplici conserva per il giovane Pasolini ancora il senso del mistero, dell'ineffabile e dell'insostituibile. Afferma in un'intervista a *La Stampa* del 12 luglio 1968: «Io sono ateo, ma il mio rapporto con le cose è pieno di mistero e di sacro. Per me niente è naturale, nemmeno la natura». Quella del poeta di Casarsa è perciò una costante ricerca del sacro. Afferma ancora lo studioso Giuseppe Conti Calabresi: «Probabilmente l'originalità di Pasolini consiste proprio in questo: aver osato nominare il sacro in un momento in cui la cultura italiana, nella sua stessa tradizione popolare, veniva smarrendone la sacralità. Per "privilegio d'anagrafe" Pasolini ha compreso e ha parlato di quella che è la vera minaccia del nostro tempo: il non avvertire più la *mancanza del sacro come mancanza*»<sup>32</sup>.

La critica di Pasolini alla Chiesa cattolica va letta quindi come una critica al modo e allo stile della religione quando questa idealizza l'uomo, spiritualizza il corpo e moralizza la fede fino a renderla un mero oggetto di consumo. Per questo motivo anche il Cristo del giovane Pasolini rappresenta una commistione di sentimenti paradossali e contrapposti<sup>33</sup>. Afferma Paso-

<sup>29</sup> E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, 93.

<sup>30</sup> Cfr. G.P. Gri, «"Un sacro che abita altrove". Introduzione al Convegno», in A. Felice – G.P. Gri (edd.), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Marsilio, Venezia 2013, 3.

<sup>31</sup> F. Faeta, «Dare immagini alla manifestazione del sacro», in A. Felice – G.P. Gri (edd.), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, 19.

<sup>32</sup> G. Conti Calabrese, «Introduzione», *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano 1994, 9.

<sup>33</sup> Racconta Pasolini nei suoi *Quaderni rossi* (1928-1929): «Una fantasia simile a questa l'ebbi alcuni anni più tardi, ma prima della pubertà. Mi sorgeva, credo, vedendo o immaginan-

lini in una lettera indirizzata al poeta e amico Carlo Betocchi il 17 novembre 1954: «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. Per me, in questo momento le parole di Cristo: «Ama il prossimo tuo come te stesso» significano: “Fa’ delle riforme di struttura”»<sup>34</sup>. Questo è ciò che pensa anche il personaggio di Renato nel romanzo che abbiamo analizzato ed è per questo che il «professore comunista» rappresenta l’altra anima di Pasolini insieme al giovane prete innamorato. Il Cristo cercato dal poeta è tutto umano, profondamente umano. Pasolini ha voluto ricercare il sacro perché era profondamente un poeta e, come diceva Heidegger, solo ai poeti è dato poter «nominare il Sacro» (Poscritto a *Che cos’è metafisica?* del 1943)<sup>35</sup>. Si tratta di un sacro che né il Cristo-Dio né il mondo sono capaci di rivelare. Quello di Pasolini è un Cristo-uomo che riabilita il corpo e la sua eroticità, contrariamente a quanto l’educazione cattolica aveva fatto, reprimendo gli istinti e spiritualizzando l’eros. Gesù non è Dio ma è «divino», afferma in una lettera del febbraio del ’63 indirizzata all’amico Lucio Caruso<sup>36</sup>. Cristo è «divino» per la coerenza e l’altezza della sua vita, per l’insegnamento e la morte subita, perché in lui l’umanità è così alta, rigorosa, ideale «da andare al di là dei comuni termini dell’umanità»<sup>37</sup>. Per questo Pasolini segna una linea di demarcazione netta tra Cristo e la Chiesa, ma anche all’interno del cristianesimo stesso<sup>38</sup>. Afferma ancora Conti Calabresi:

Chiesa cattolica e cristianesimo non sono di per sé causa di religiosità, ma sono una confessione e una dottrina che hanno conosciuto un adeguamento strutturale a un

do, un’effigie di Cristo crocefisso. Quel corpo nudo coperto appena da una strana benda ai fianchi (che io supponevo una discreta convenzione) mi suscitava pensieri non apertamente illeciti, e per quanto spesse volte guardassi quella fascia di seta come a un velame disteso su un inquietante abisso (era l’assoluta gratuità dell’infanzia) tuttavia volgevo subito quei miei sentimenti alla pietà e alla preghiera. Poi nelle mie fantasie affiorava espressamente il desiderio di imitare Gesù nel suo sacrificio per gli altri uomini di essere condannato e ucciso benché affatto innocente. Mi vidi appeso alla croce, inchiodato. I miei fianchi erano succintamente avvolti da quel lembo leggero e un’immensa folla mi guardava. Quel mio pubblico martirio finì col divenire un’immagine voluttuosa e un po’ alla volta fui inchiodato col corpo interamente nudo. Alto, sopra il capo dei presenti, compresi di venerazione, con gli occhi fissi su di me – io mi sentivo spasimare di fronte a un cielo turchino e immenso. Con le braccia aperte, con le mani e i piedi inchiodati, io ero perfettamente indifeso, perduto... Qualche volta mi provai a tenermi stretto con le braccia distese a un cancello o ad un albero, per imitare il Crocefisso; ma non resistevo alla troppo sconvolgente audacia di quella posizione», P.P. Pasolini, *Le lettere*, 35-36.

<sup>34</sup> P.P. Pasolini, *Le lettere*, 875 (17 novembre 1954).

<sup>35</sup> M. Heidegger, *Che cos’è metafisica?*, Adelphi, Milano 2001, 85.

<sup>36</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Le lettere*, 1239 (30 gennaio 1963).

<sup>37</sup> *Ivi*, 1240 (30 gennaio 1963).

<sup>38</sup> Cfr. G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano 1994, 27-36.

sentimento del sacro a loro pre-esistente, già radicato nella civiltà arcaico-contadina in cui hanno potuto affermarsi e diffondersi. [...] L'uomo religioso può essere visto come rappresentante di quell'umanità ancora sensibile all'appello del sacro, guidata da un comportamento mitico da cui la stessa liturgia cristiana trae validità e fondamento in base allo svolgimento di tre distinte fasi: l'imitazione di un archetipo, la ripetizione di una sceneggiatura esemplare, l'interruzione del tempo profano<sup>39</sup>.

Il giovane Pasolini considera pertanto quel cristianesimo borghese e il cattolicesimo come strutture antropologiche e sociali conseguenti alla dimensione sacrale alla quale l'uomo è chiamato per sua natura, ma che hanno perso il loro compito specifico, cioè quello di rivelare Cristo-uomo all'umanità<sup>40</sup>. L'unico cristianesimo e l'unica fede che forse ancora il giovane poeta approvarebbe è quella del curato di campagna del romanzo di Bernanos, in perenne conflitto tra l'attrattiva per il peccatore e l'irrompere di una grazia che disarmava: *Tout est grâce*.

### 3.2. *Nominare il sacro*

La fede di borgata è una fede che per Pasolini parla il dialetto (friulano o romanesco). Potremmo dire che non è la fede ad esprimere un tipo di linguaggio, ma è il linguaggio che racconta un modo di credere e la qualità stessa della fede. Affermava Wittgenstein nel suo *Tractatus*: «i limiti del linguaggio indicano i limiti del mio mondo»<sup>41</sup>. Pasolini sembra voler dire di più con la sua poetica e la sua narrativa: il linguaggio dialettale indica un mondo non abitato ancora dalla macchina capitalista, ma un mondo primordiale e ruvido, ed è qui che Pasolini ricerca il sacro. Egli lo trova nel gergo dei contadini di Casarsa e dei sottoproletari delle borgate romane perché solo questi mondi, come fossero una “zona franca” dell'umanità, sono ancora capaci di custodire il sacro. Se per Pasolini l'aderenza al reale richiede un linguaggio reale, allora non è possibile ammettere alcuna forma di linguaggio artificioso, ridondante e oscuro come potrebbe essere l'“ecclesialese”, incapace di comunicare e di esprimere alcunché di sacro, semmai di sacrilego.

Potremmo dire che tutta la produzione pasoliniana è il tentativo di nominare un certo tipo di sacro che non è “santo”, cioè separato, così come il

<sup>39</sup> *Ivi*, 28-29. L'autore fa qui riferimento all'opera di J. Ries, *Il sacro nella storia religiosa dell'umanità*, Jaka Book, Milano 1990, 74.

<sup>40</sup> Per questo motivo afferma Conti Calabrese: «A Pasolini non interessa un Cristo rivelatore della Divinità, oppure contenuto di trattazione teologica, ma con maggiore urgenza [...] un Cristo ispiratore di pratica religiosa; come in fondo era stato assimilato dalle antiche popolazioni rurali entrare in contatto con la predicazione cristiana», G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, 33.

<sup>41</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino 1989, 133.

suo Cristo è un Cristo senza fede, ma è una forma di sacro che mostra tutta la sua visceralità, la sua corporeità, la sua scandalosità. Il sacro è lo scandalo della *diversità*. Con questa chiave di lettura possiamo intendere meglio le parole di Pasolini nella sua ultima intervista (1975): «Io penso che scandalizzare sia un diritto, essere scandalizzati un piacere, e chi rifiuta di essere scandalizzato è un moralista, il cosiddetto moralista»<sup>42</sup>.

Nominare il sacro è possibile per Pasolini se lo si ammette come un elemento scandaloso e anticonformista allo stesso tempo. Per questo nei testi giovanili emerge ancora la ricerca di una sorta di «sacro primitivo» non più filtrato dall'istituzione religiosa, ma che sembra smarrito per sempre in opere come *Petrolio* e *Salò*. Quella del poeta di Casarsa è un'«ontologia arcaica»<sup>43</sup> (Eliade) legata ad una visione cosmogonica della natura, al suo eterno ritorno, che si fonda sul paradigma proprio delle comunità contadine. Come ha confermato anche Francesco Faeta, la sacralità per Pasolini è la ricerca di una «dimensione arcaica dell'esistenza», «dimensione assediata e insidiata dal consumismo borghese, dal feticismo delle merci, dall'omologazione culturale»<sup>44</sup>.

In questo senso, anche oggi la nostra religione attuale sembra mancare di sacro; questo accade non perché manca la fede e il coraggio, ma perché la religione è del tutto priva di scandalosità, piegata alla dittatura *politically correct*. La nostra religione è ben lontana dall'affermazione di Gesù nel Vangelo: «Beato colui che non si scandalizza di me» (Mt 11,6). Nella nostra fede borghese e postmoderna non solo il linguaggio è diventato sempre più accondiscendente con la mentalità vigente, ma è rimasta priva di quell'attrazione scandalosa che ritroviamo invece in alcune affermazioni radicali di Gesù: «i pubblicani e le prostitute vi passano avanti nel regno di Dio» (Mt 21,31); «perché a chi ha, sarà dato, ma a chi non ha, sarà tolto anche ciò che crede di avere» (Lc 8,18); «amate i vostri nemici e pregate per quelli che vi perseguitano» (Mt 5,44). Lo scandalo delle parole di Gesù è il motivo per cui il personaggio di Renato in *Romàns* considera il Vangelo alla radice della rivoluzione socialista ed è il motivo per il quale Pasolini mostra nel suo *Vangelo secondo Matteo* un Gesù severo e rivoluzionario.

<sup>42</sup> <https://gironipasoliniani.wordpress.com/2018/03/10/il-moralismo-e-lo-scandalizzare-tra-pasolini-e-de-sade/>

<sup>43</sup> G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano 1994, 28.

<sup>44</sup> F. Faeta, «Dare immagini alla manifestazione del sacro», in A. Felice, G.P. Gri (edd.), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, 18.

## Conclusione

Pasolini ci insegna che il corpo e il linguaggio sono da considerarsi sempre elementi propri del sacro. Il linguaggio del sacro è quello dialettale e ciò sembra avvicinarsi a quanto afferma Papa Francesco in *Evangelii Gaudium* a proposito dell'omelia: «Come a tutti noi piace che ci si parli nella nostra lingua materna, così anche nella fede, ci piace che ci si parli in chiave di “cultura materna”, in chiave di dialetto materno e il cuore si dispone ad ascoltare meglio. Questa lingua è una tonalità che trasmette coraggio, respiro, forza, impulso»<sup>45</sup>.

Il dialetto contiene per Pasolini qualcosa di sacro perché custodisce qualcosa di arcaico dell'umanità, è lo scandalo della parola e l'origine stessa del linguaggio. Ogni narrazione del sacro richiede, però, anche l'esperienza di un corpo. Non esiste sacro che non abbia una qualche forma di fisicità, senza per questo risultare feticcio o idolo. Il corpo è il linguaggio del sacro, esso costituisce la prima forma di conoscenza umana, quella dei sensi, primordiale e arcaica, ma anche il primo elemento che la borghesia trasforma, consuma e mercifica. Il corpo contiene elementi pulsionali di repulsione e di attrazione non rimandabili ad altri, dato che nessuno può “sentire” al posto mio. Il corpo è anche un aspetto ricorrente nelle poesie e nella narrativa di Pasolini, ma diventa quasi un'ossessione nei suoi film. Il corpo nudo ed esposto ma non pornografico prende il posto di quella parola scandalosa che adesso si imprime nelle pellicole e nelle bobine cinematografiche (pensiamo a *La ricotta*, a *Teorema* e infine a *Salò*). Innamorarsi di un giovinetto è scandaloso, esattamente come accade al prete protagonista di *Romans*, ma diventa per il giovane Pasolini l'unico modo di tratteggiare l'esperienza del sacro.

Se prima Pasolini affidava alla poesia e alla narrazione il compito di rivelare la propria condizione omosessuale, adesso è al cinema che egli si rivolge per esprimere il suo dissenso alla mentalità borghese. Egli vive la propria omosessualità, infatti, anche come una sorta di manifesto del suo anticonformismo, ciò che gli permette di non uniformarsi alla società consumistica dei corpi. La sua omosessualità è non vissuta solo come attrazione fisica, ma come possibilità di emancipazione dalla logica borghese e capitalista. L'esperienza omoerotica custodisce in qualche modo un'esperienza eretica e autentica del sacro, come avviene per il giovane protagonista di *Romans* e per alcuni dei personaggi che ritroviamo nelle opere di Pasolini (ad esempio il misterioso ospite di *Teorema*). Tuttavia, ci sembra che oggi la condizione dell'omosessuale sia diventata anch'essa ad appannaggio della mentalità borghese e capitalista. Se al tempo di Pasolini l'omo-

<sup>45</sup> Francesco, *Evangelii Gaudium* 12.

sessualità era lo scandalo della presenza del «diverso», oggi il «diverso» non è più concepito come *scandaloso*, ma è diventato esattamente uguale a tutti gli altri. Quello che Pasolini pensava sulla moda dei “capelli lunghi” degli anni Settanta in un celebre articolo del *Corriere della Sera* del 7 gennaio 1973 dal titolo *Contro i capelli lunghi*, si potrebbe anche dire oggi a proposito dell’omosessuale.

Ora così i capelli lunghi dicono, nel loro inarticolato e ossesso linguaggio di segni non verbali, nella loro teppistica iconicità, le «cose» della televisione o delle *reclame* dei prodotti, dove è ormai assolutamente inconcepibile prevedere un giovane che non abbia i capelli lunghi: fatto che, oggi, sarebbe scandaloso per il potere<sup>46</sup>.

La cultura ipermoderna<sup>47</sup> ha reso oggetto di consumo tutto ciò che fino a poco tempo fa poteva risultare scandaloso. Si tratta dell’eccesso di imborghesimento dell’epoca in cui viviamo nella quale anche l’omosessualità non è più vissuta come condizione di un’umanità *altra* e di estraneità rispetto all’ordine sociale costituito, ma è entrata anch’essa all’interno di una logica di consumo. Se per Pasolini il capitalismo borghese degli anni Cinquanta-Sessanta aveva trasformato anche il sacro in feticcio, oggi il neoliberalismo rappresentato dalle multinazionali digitali e tecnologiche ha appiattito ulteriormente il pensiero, uniformando il linguaggio (come quello delle *app* e dei *social*) e stabilendo modelli di “corpo perfetto” e, perciò, di “corpi senza vita” (ad esempio gli *avatar*). L’algoritmo potrebbe rappresentare oggi il nuovo feticcio del mondo tecno-capitalista. Riacquisire il senso del sacro a partire dal linguaggio e dal corpo significa, quindi, restituire all’uomo il suo mistero, quello che Pasolini ha sempre ricercato nella sua opera.

<sup>46</sup> P.P. Pasolini, *Contro i capelli lunghi*, in «Corriere della Sera» (7 gennaio 1973).

<sup>47</sup> Cfr. G. Lipovetsky, *L’era del vuoto. Saggi sull’individualismo contemporaneo*, Luni, Milano 1995.

“E tu pensa, invece...”

## *Mutazione antropologica e nuove scritture dell'umano secondo Pier Paolo Pasolini*

Gaspare Ivan Pitarresi\*

*“Ed ecco che essi ti insegnano a non splendere.  
E tu splendi, invece, Gennariello”  
Pier Paolo Pasolini*

Ringrazio l'Istituzione accademica, la Pontificia Facoltà teologica di Sicilia, gli organizzatori, nella persona di don Luca Crapanzano, per l'opportunità che mi è stata concessa nel riprendere alcuni scritti di Pier Paolo Pasolini. La rilettura che condivido, e che mi interessa, evidentemente è di taglio filosofico in direzione dell'educativo. Molte cose su Pasolini sono state già dette; del resto, questo seminario ha anche offerto la possibilità di approfondire la complessa opera bibliografica dell'autore da diverse angolature. Tuttavia, la mia proposta consiste nel percorrere il cammino bibliografico dell'ultimo Pasolini, mettersi sulle tracce dell'autore per comprendere questo cammino di “mutazione” antropologica evocato e creare un ponte con la nostra attualità. Sostanzialmente, il mio punto di partenza è quello di sondare, fin dove sarà possibile, *il compito e la responsabilità dell'intellettuale*, che, dal nostro punto di vista, coincide con la comprensione del Pasolini educatore, nello specifico mi riferirò agli *Scritti corsari* (1975) e le *Lettere luterane* (1976).

### **1. Al di là del conformismo: il “trattatello pedagogico” di Pier Paolo Pasolini come “fonte” di un pensiero sovvertivo**

Proprio nelle *Lettere luterane* Pasolini mette in risalto la questione della “metamorfosi antropologica del paese”. Credo si tratti di una tra le più importanti sollecitazioni che Pasolini possa consegnare alle generazioni future, a tutti coloro che hanno il desiderio di andare *al di là* del conformismo, mossi da una istanza critica capace di focalizzare le forze che hanno causato la mutazione a cui fa costante riferimento nelle *Lettere*.

Storicamente, gli anni di Pasolini sono anni di grande trasformazione, il contesto storico-culturale nel quale vive e scrive costituisce un contesto di mutazioni antropologiche, politiche, etiche, educative in atto che si percepisce

\* Docente di filosofia presso la Pontificia Facoltà Teologica di Sicilia.

nella trasformazione delle Istituzioni educative; in una parola mutano i tradizionali luoghi educativi, e con essi gli “attori” – il riferimento immediato – : lo Stato e la Scuola. Ma se una Istituzione educativa è tale a partire dalla *finalità* che essa declina, si comprende subito il motivo della decadenza di questo istituto, come si può rintracciare in un articolo di Pasolini apparso ne *Il Mattino del popolo*, il 26 Novembre del 1947, nel quale annotava che la scuola «è un istituto che richiedendo un vastissimo numero di consensi si fonda sul compromesso e si orienta verso il generico»<sup>1</sup>.

È a partire da questa premessa che si vuole comprendere il motivo di un andare “al di là” di un modello di omologazione imposto che identifichi l’individuo con il consumatore, assoggettato all’ethos collettivo/conformistico tipico degli anni Cinquanta e Sessanta, al fine di ripensare una diversa umanità.

I saggi del Pasolini, corsaro e luterano, fanno parte di una raccolta semi-postuma, nel senso che sono stati pubblicati dopo la sua morte coerentemente a un progetto di Pasolini.

Oltre ai volumi di narrativa, ai Romanzi, al Cinema, alle interviste, Pasolini adotta come genere letterario il *saggio*, si considerino i saggi sulla politica e sulla società pubblicati tra gli anni 1942-1973; saggi che indicano come la sua vocazione poetica è sempre radicata nel continuo mutare dell’uomo e delle sue condizioni. Del resto, secondo Pier Paolo, il contesto in cui si evince maggiormente la mutazione è quello della politica, che negli *Scritti corsari* sembra intrecciarsi con quello letterario/poetico e pedagogico.

Il *Trattatello* pedagogico (1975), come lo stesso Pasolini lo definisce, è destinato a Gennariello, un ragazzo napoletano immaginato, si tratta di una scelta, Pasolini “preferisce l’ignoranza dei napoletani alle scuole della repubblica italiana”, un “trattatello”, dunque, che ha come nucleo il rapporto tra un borghese settentrionale e i napoletani. Il Gennariello di Pasolini incarna l’antifascista, è l’immagine speculare dei suoi coetanei. In diversi paragrafi si scorge quasi un bilancio circa gli italiani ormai ridotti ad essere portavoce di un “qualunquismo”, che assumono ora i volti del fascista, del cattolico, del clericale. Pertanto, l’accusa che muove Pasolini è indirizzata al borghese/cattolico/fascista che si accorge del conformismo ma sostituisce queste abitudini con una ansia di consumismo, per cui si finisce con il calcare il “sistema”, per cui, ad una concezione religiosa della vita si sostituisce il nuovo edonismo dettato dal potere consumistico.

Nello scrivere queste pagine Pasolini ci consegna dei tratti importanti del ruolo dell’educatore anticonformista, o, come egli stesso sembra descriverlo, la funzione dell’educatore-insegnante di “liberazione e di depurazione”, o anche, la funzione di una “rozza introspezione” capace di accompagnare ad uno

<sup>1</sup> P.P. Pasolini, *Scolari e libri di testo*, in *Saggi sulla politica e la società*, Mondadori, 50.

sguardo “critico e ragionevole”. Tuttavia, si possono mutuare alcuni tratti che ritengo consoni per la nostra tematizzazione. Innanzitutto, Pasolini, offre una chiave di lettura che si può così sintetizzare: l’educatore, che a nostro parere coincide con la profondità della sua personalità filosofica, ha il compito di “so-spingere a tutte la sconsecrazioni possibili”, le ragioni sono rintracciabili nella sua “tesi” che tiene l’impianto della riflessione a seguire. Scrive Pasolini:

Ora, uno dei luoghi comuni più tipici degli intellettuali di sinistra è la volontà di consacrarne e (inventiamo la parola) de-sentimentalizzarne la vita. Ciò si spiega nei vecchi intellettuali progressisti, col fatto che sono stati educati in una società clericofascista che predicava false sacralità e falsi sentimenti. [...] Ma oggi il nuovo potere non impone più quella falsa sacralità e quei falsi sentimenti. Anzi è lui stesso il primo, ripeto, a voler liberarsene, con tutte le loro istituzioni (mettiamo l’Esercito e la Chiesa). Dunque la polemica contro la sacralità e contro i sentimenti, da parte degli intellettuali progressisti, che continuano a macinare il vecchio illuminismo quasi che fosse meccanicamente passato alle scienze umane, è inutile. Oppure è utile al potere<sup>2</sup>.

Nel tentativo di costruire un possibile identikit dell’educatore, si possono rilevare alcuni tratti fondamentali. Imprescindibile appare per Pasolini la necessità di coltivare un “sentimento della diversità delle minoranze”<sup>3</sup>. È da uno scritto del 20 marzo 1975 che traggio questo primo tratto, che traduce il motivo radicale che conduce Pasolini al rifiuto di ogni forma e espressione di repressione. Prendere coscienza della diversità delle minoranze è un gesto importante, perché richiede di “uscire”, passare *al di là del ghetto mentale*. Ciò significa, ad esempio, che in una società razzista, si rischia, proprio perché diversi, di essere “tollerati”, ma si tratta di una tolleranza che poggia nella “colpa di essere diverso”, il problema, secondo Pasolini, consiste nel fatto che, «nessuna maggioranza potrà mai abolire dalla propria coscienza il sentimento della «diversità» delle minoranze»<sup>4</sup>. Questo comporta un processo di soggettivazione, dal momento che, il singolo diventa singolo solo *al di là* della rassegnazione aggiudicata da una maggioranza, ossia al di là del “perimetro” disegnato da una massa ideologica.

Alla luce di queste brevi sollecitazioni, quella di Pier Paolo si configura come una pedagogia, a tratti, dell’“oltrepassamento”. Ma oltrepassamento di cosa? Forse si potrebbe provare a rispondere: dei sentimenti, dei valori, della cultura che quel mondo definito dallo stesso “clericofascista” che appare, negli anni in cui scrive, un “mondo repressivo” che chiude invece, la *singolarità*. A tal proposito scrive, «[...] fin che il «diverso» vive la sua «diversità»

<sup>2</sup> P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, Garzanti, Milano 2020<sup>5</sup>, 34.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

in silenzio, chiuso nel ghetto mentale che viene assegnato, tutto va bene: e tutti si sentono gratificati della tolleranza che gli concedono»<sup>5</sup>. È necessario, secondo l'eclettico pensatore bolognese, fronteggiare ogni situazione di totalità, conquistarsi come singolo, prendere la parola per “uscire” fuori dal ghetto; per fare ciò occorre che il singolo non si guardi a partire dalla tolleranza dei suoi oppressori (maggioranza), tuttavia, è necessario che il singolo prenda parola. Credo che, a questo punto, possiamo recuperare un altro tratto interessante per una riflessione che abbracci l'ambito educativo: l'educazione si traduce in un cammino di liberazione, un processo attraverso cui il singolo, denunciando la sua condizione di oppressione, motivo per cui Pasolini, nel suo immaginario dialogo con Gennariello, dice che «bisogna avere la forza della critica totale, del rifiuto, della denuncia disperata e inutile»<sup>6</sup>.

Nel passaggio dal potere clericofascista al potere consumistico, sostiene Pasolini, occorre attenzionare che la trasformazione non deve essere accettata in quanto frutto di un progresso che ci fa sporgere in avanti, perché spesso l'individuo e la società, in questa accettazione realistica invece regrediscono. Tuttavia, ci si chiede, “come dire”? È necessario, in virtù dell'idea dell'oltrepassamento sopracitata, una risemantizzazione della “diversità”. Il punto di vista dell'educatore, sulle tracce di Pasolini, è dunque, quello di parlare la lingua di Gennariello, il napoletano. Le *Lettere* difatti presentano le preoccupazioni degli anni Settanta, dal di “dentro” del clima del fascismo. Pasolini ricorre alla metafora spaziale del carcere, muovendosi nel suo iter riflessivo tra un “dentro” e un “fuori”. Risulta emblematico un passaggio di un articolo uscito sul «Corriere della Sera» il 1 agosto 1975: «guardo la folla e mi chiedo: «Dov'è questa rivoluzione antropologica di cui tanto scrivo per gente tanto consumata nell'arte di ignorare?» E mi rispondo: «Eccola». Infatti la folla intorno a me, anziché essere la folla plebea e dialettale di dieci anni fa, assolutamente popolare, è una folla infimo-borghese, che sa di esserlo, che vuole esserlo»<sup>7</sup>.

La condizione del “singolo” rispetto alla “folla” è la spina nel fianco di Pasolini. È con sentimenti di amarezza esistenziale che non nasconde il suo trovarsi “fuori di luogo”, nonostante viva tra la folla e “dentro il Palazzo”. È, tuttavia, ciò che lo contraddistingue dagli intellettuali italiani che sono interessati ad occuparsi dei vertici e dei personaggi che stanno “dentro il Palazzo”, pertanto si chiede il motivo per cui la cronaca, che dal 1945 in avanti aveva avuto un ruolo importante, si sia relegata entro un reparto stagno, come in un ghetto mentale.<sup>8</sup> Ora, chi descrive attraverso la cronaca e si interessa dei potenti che sono “dentro il Palazzo”, non fa altro che occuparsi di “pupaz-

<sup>5</sup> *Ivi*, 38.

<sup>6</sup> *Ivi*, 40.

<sup>7</sup> *Ivi*, 105.

<sup>8</sup> Cfr. *Ivi*, 107.

zeschi idoli mortuari”, e il loro vivere non è altro che un burattinesco sussultare. Tuttavia, per Pasolini, si può rincorrere l’eventualità che, uscendo fuori dal Palazzo si ricada “dentro”, logica che viene denominata “penitenziario del consumismo” dove gli attori principali sono i giovani.

Per Pier Paolo, i giovani, sono attori e protagonisti soprattutto delle mutazioni che avvengono in ambito educativo. La spinta del pensatore bolognese, da quanto emerge anche nelle *Lettere*, richiede l’assunzione di un “linguaggio paterno”<sup>9</sup> volto alla comprensione dei giovani, dato che, afferma Pasolini, essi sono nati e si sono formati nel periodo del “falso progresso” e della falsa “tolleranza”, ossia, nell’età in cui il Potere economico ha realizzato forme di progresso e tolleranza<sup>10</sup>.

Tutto ciò, comparato con le nostre modalità educative potrebbe risultare scontato, invece, Pasolini ci consegna parole dense di valore dalle quali si può scorgere la sua linea di opposizione in un’atmosfera di rassicurazione che sedimenta nell’animo dei ragazzi equivoci e superficialità<sup>11</sup>. A questo atteggiamento dilagante Pasolini contrappone la “critica”, affermando che, proprio l’atteggiamento critico è la prima cosa che si dovrebbe coltivare in un ragazzo. Ma la critica è ciò che più di ogni altra cosa viene temuta, perché colpevole di smascherare un’infinità di idoli con i quali la cultura era rappresentata. In una parola, la polemica di Pasolini è all’educatore-insegnante “convenzionale”. Mentre, è davvero educatore quell’insegnante che, contrariamente a questo substrato di cultura repressiva, trascina l’educando nell’“incertezza” e nello “scandalo”, perché è in questo contesto che possono venir meno le caricature e può pro-vocare la caduta degli idoli (che per Pasolini corrispondono alle verità imparate a memoria, secondo autorità) che l’azione educativa, nel suo gesto di creazione di cultura, può mettere in atto. Scrive Pasolini: «Eccoli qui, intorno a me, con un’ironia imbecille negli occhi, un’aria stupidamente sazia, un teppismo offensivo e afasico – quando non un dolore e un’apprensiva quasi da educande, con cui vivono la reale intolleranza di questi anni di tolleranza...»<sup>12</sup>.

Come è stato sottolineato recentemente da Raoul Kirchmayr, in uno studio su “Pasolini e la pedagogia”<sup>13</sup>, a questo “dentro” del potere non si contrappone un “fuori”, ma si affianca un altro “dentro” che coincide con un “fuori apparente”. Uscendo fuori dal Palazzo, cioè, si ricade nel penitenziario che è la falsa tolleranza, tant’è, scrive Pasolini: «Gli unici che si battono ancora per una

<sup>9</sup> Cfr. *Ivi*, 44.

<sup>10</sup> Cfr. *Ivi*, 109-110.

<sup>11</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Scuola senza feticci*, in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e la società*, Milano 1999, Mondadori, 56.

<sup>12</sup> *Ivi*, 56-57.

<sup>13</sup> Cfr. R. Carnero, A. Felice, *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio (Centro Studi Pier Paolo Pasolini), Casarsa della Delizia, Venezia 2015.

cultura e in nome di una cultura, in quanto si tratta di una cultura “diversa”, proiettata verso il futuro, e quindi al di là, fin da principio, delle culture perdute (quella di classe, borghese, e quella arcaica, di popolo) sono i giovani comunisti. Ma per quanto potranno difendere ancora la loro dignità?»<sup>14</sup>.

Un ultimo tratto. La visione pedagogica pasoliniana parte dai “figli”, dai ragazzi, o per usare una sua denominazione, dai “giovani infelici”<sup>15</sup>. I giovani sono stati puniti con l’infelicità a causa dell’eredità paterna negativa. Dice Pasolini, vivono sotto il peso schiacciante dell’infelicità. La società dei consumi, che secondo il Nostro pensatore corrisponde al “Nuovo fascismo”, un Potere nuovo che si dilaga tramite la televisione e la Scuola, quest’ultima, sostiene, abilita la costruzione di una identità collettiva a scapito di quella del singolo, edificando un mondo a misura della nuova società tecnico-scientifica, ossia la società del capitale<sup>16</sup>. I giovani, secondo Pier Paolo, sono plasmati dall’educazione: «la tesi del «genocidio culturale» e quella, a essa complementare, della «mutazione antropologica» offrono la cornice storico-sociale in cui dev’essere collocata la crisi dell’insegnamento»<sup>17</sup>. A ciò si può supplire tramite la “testimonianza esemplare” dell’educatore/pedagogo/maestro, che Pasolini delinea nel trattatello.

Negli *Scritti corsari*, inoltre, fa notare come dentro questa mutazione antropologica, segnata dal passaggio dal fascismo all’epoca dei consumi, ritenuta da Paolini un “nuovo fascismo” – anzi, si può dire che la società di consumi ha ben reso l’idea del fascismo – che i giovani sono gli attori principali: «Questo nuovo fascismo, questa società dei consumi, ha profondamente trasformato i giovani, li ha toccava nell’intimo, ha dato loro altri sentimenti, altri modi di pensare, vivere, altri modelli culturali»<sup>18</sup>.

I giovani, che sono, infine, il frutto di questa “mutazione antropologica”, nati e formati in questo periodo di falso progressismo, vivono sotto il peso dell’infelicità che altro non è che un sintomo dell’avvenuto mutamento. L’unica colpa che ereditano dai loro padri è da rintracciare nell’incapacità di quest’ultimi di non essersi “opposti” al processo di modernizzazione capitalistica in atto. Pertanto, l’ideale di una “vita non fascista”, o, in altri termini, anticonformista, rispecchia una “pedagogia impossibile”, ossia, un’altra pedagogia, che nasca proprio in opposizione al nuovo fascismo<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, 111.

<sup>15</sup> Cfr. R. Kirchmayr, *Una pedagogia della passione e del rifiuto*, in R. Carnero – A. Felice, *Pasolini e la pedagogia*, 24-25.

<sup>16</sup> *Ivi*, 27.

<sup>17</sup> *Ivi*, 29.

<sup>18</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Fascista*, in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e la società*, 519.

<sup>19</sup> Cfr. R. Kirchmayr, *Una pedagogia della passione e del rifiuto*, 33-34.

## Per concludere

Infine, la sollecitazione che traiamo dai testi dell'ultimo Pasolini è quella di una pedagogia della speranza, cioè, di una pedagogia capace di varcare la cieca "obbedienza", l'abitudine, la mancanza di vitalità, per adoperare le caratteristiche del contesto in cui Gennariello è nato<sup>20</sup>. È la spinta a "splendere", come scrive – «ed ecco che essi ti insegnano a non splendere. E tu splendi, invece, Gennariello»<sup>21</sup> – in mezzo alla "bruttezza" dei corpi deturpati dei suoi coetanei, ma potremmo anche enfatizzare dicendo, dicendo, «ed ecco che essi ti insegnano a non pensare. E tu pensa, invece, Gennariello!» "Pensa": dentro la prigionia dei sistemi di potere sempre nuovi, delle nuove strategie economiche e culturali che si fondano su una assottigliamento del modello del marketing, sul potere dei Sondaggi, che elide dall'orizzonte ogni timido cenno di pensiero, di riflessione dall'orizzonte pubblico<sup>22</sup>. "Pensa": dentro le sfide esistenziali che spingono a perdere la gioia ritrovata falsamente nell'edonismo al servizio del consumismo. "Pensare" corrisponde, infine, alla "funzione critica" che abbiamo attribuito all'andare "al di là", oltre la "medietà" o la mediocrità<sup>23</sup>. Per questi motivi, l'appello alla "critica", o diversamente, l'appello al razionale, appare davvero una delle più belle sollecitazioni di Pasolini.

Il *Gennariello*, definito *L'Emilio* del XX sec., appunto, come Emilio, è già un invito a "pensarsi", altrimenti che dall'adesione all'omologazione e al consumismo.

Concludo facendo mie le parole del prof. Mantegazza:

«Ma cos'è educare una persona se non proporre un sogno, se non pensarla diversa da quella che è, se non sognarla diversa da quella che è? Educare significa dire ad una persona di cambiare, ma cambiare in un sogno che si può provare e condividere. Poi, le persone cambiano in direzione molto diversa dal sogno che noi abbiamo avuto per loro: per fortuna, perché diversamente l'educazione sarebbe un bieco condizionamento. Ma il sogno va proposto. E Pasolini propone a Gennariello un sogno»<sup>24</sup>.

Un sogno che tramite Gennariello è proposto a ciascuno, a ciascuna di noi, figli, giovani, uomini del XXI secolo.

<sup>20</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, 74.

<sup>21</sup> Cfr. *Ibidem*, 75.

<sup>22</sup> Cfr. G. Ferroni, *Siamo prigionieri delle classifiche* in, *L'Unità* del 24 dicembre 2013.

<sup>23</sup> C. Caltagirone, *Responsabilità etica del pensare*, 15.

<sup>24</sup> R. Mantegazza, *Pasolini, i ragazzi, l'educazione*, 113.

*Fratelli di periferia.*  
*Analisi cinematografica de*  
**Il Vangelo secondo Matteo**

Gaetano Ingala\*

D'istinto allungai la mano al comodino, presi il libro dei vangeli che c'è in tutte le camere e cominciai a leggerlo dall'inizio, cioè dal primo dei quattro Vangeli, quello secondo Matteo. E dalla prima pagina giunsi all'ultima – lo ricordo bene – quasi difendendomi, ma con gioia, dal clamore della città in festa. Alla fine, deponendo il libro, scoprii che, fra il primo brusio e le ultime campane che salutavano la partenza del papa pellegrino, papa Roncalli in visita ad Assisi, avevo letto intero quel duro ma anche tenero, così ebraico e iracundo testo che è appunto quello di Matteo. L'idea di un film sui Vangeli m'era venuta altre volte, ma quel film nacque lì, quel giorno, in quelle ore<sup>1</sup>.

Questo studio è ancorato alle mie origini, alla mia infanzia e all'adolescenza come, del resto, anche i miei lavori da attore e da autore. Sono cresciuto nel sud Italia, negli anni successivi all'uscita del film *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) di Pier Paolo Pasolini, vivendo con i valori cristiani nella periferia del meridione. I miei luoghi, insomma, sono proprio quelli perfettamente descritti dal grande regista italiano, ateo e marxista, che in questo studio cercherò di valorizzare quanto più possibile. Negli anni, sono maturati i miei studi cinematografici sul regista, ma l'approfondimento su una delle più famose pellicole di Pasolini nasce, invece, dall'invito ad intervenire al seminario interdisciplinare intitolato *Come un naufrago incolume mi volgo. Pier Paolo Pasolini e la ricerca della fede* e curato da don Luca Crapanzano della Pontificia Facoltà Teologica di Sicilia. Ho condotto uno studio dal titolo *Fratelli di periferia: analisi cinematografica de Il Vangelo secondo Matteo*, svolgendo un'accurata analisi del film e tenendo conto dell'aspetto della periferia intesa come luogo di incontro cristiano e di fratellanza. Non a caso l'idea del film nacque ad Assisi nel cuore della

\* Attore, regista e drammaturgo.

<sup>1</sup> C. Augias, *i segreti del vaticano*, Mondadori, Milano, 2010, p. 101.

religiosità italiana, nel silenzio di periferia, in quella provincia distante ma allo stesso tempo vicina a quella della città romana frequentata da Pasolini. Il regista, poeta, autore e sceneggiatore soffriva molto per quello che succedeva nelle periferie delle città, ma soprattutto in quelle dell'anima. Il percorso che ho intrapreso comincia, nel Primo Capitolo, con una collocazione spazio-temporale, a livello storico, culturale e cinematografico, del periodo che va tra la fine della Seconda guerra mondiale e l'affermazione del boom economico.

Inizia, nel secondo Capitolo, il viaggio sul tema del nostro argomento. L'analisi della vita di Pier Paolo tra fede, marxismo e la sua considerazione sulla morte, è propedeutico per farci comprendere al meglio il film su Gesù, così come il paragrafo successivo che ci dà una panoramica su tutta la sua filmografia. Chiude il capitolo un approfondimento sull'amata periferia del regista, fonte di vita e di ispirazione di tutte le sue opere.

Nel Terzo Capitolo, l'esame del film *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini, da come nacque l'idea e in quale contesto, fino all'analisi minuziosa e accurata sia tecnica che estetica. Un paragrafo sui fratelli di periferia ci dà l'essenza e le forti motivazioni, che ci sono nel messaggio dell'opera cinematografica. A fine capitolo, la critica del tempo, per lo più benevola, nei confronti della pellicola, i premi e i riconoscimenti che questo capolavoro del cinema italiano ha ricevuto.

## **1. Tra storia e cultura: l'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta**

### *1.1. Gli anni Cinquanta e Sessanta in Italia*

Nel 1950, anche se la Cassa per il Mezzogiorno promuoveva lo sviluppo economico e civile delle regioni meridionali, attraverso il finanziamento statale per le infrastrutture e il credito, i risultati non corrisposero alle attese e non bastarono a colmare il divario con le regioni del Nord<sup>2</sup>. La prosperità, resa possibile anche dall'ERP (European Recovery Program), ingente piano di aiuti americano noto come piano Marshall, giunse improvvisa tra la prima metà e la fine degli anni Cinquanta. Furono questi gli anni del miracolo economico con cui l'Italia si lasciò alle spalle le strutture e i valori della società contadina ed entrò nella civiltà dei consumi. Il fenomeno più importante e

<sup>2</sup> Tale divario fu messo in evidenza da V. De Seta nel 1955, con il suo documentario intitolato *Parabola d'oro*, filmando la mietitura manuale in contrasto con quella meccanica. Cfr. A.A.VV., M. Capello (a cura di), *La fatica delle mani. Scritti su Vittorio De Seta*, in *Il mondo perduto. I cortometraggi di Vittorio De Seta 1954-1959* (Libro + DVD), Feltrinelli, Milano – Cineteca di Bologna, Bologna 2008.

più vistoso di questi anni fu il massiccio esodo dal Sud verso il Nord e dalle campagne verso la città. Un numero crescente di persone lasciò le campagne per lavorare nelle fabbriche, partecipò a loro modo del “sogno americano”. L’euforia del boom, alimentata dal mito dell’espansione economica illimitata e del costante progresso tecnologico, travolse tradizioni di sobrietà e parsimonia. I giovani si avviarono a diventare un nuovo soggetto sociale e interi settori dell’economia, dalla musica all’abbigliamento, fecero loro riferimento. In questo periodo si ebbe una sorta di “epopea dello sviluppo” verso una nazione distrutta e si produssero documentari che mostravano una solerte umanità al lavoro e in piena corsa verso lo sviluppo e il benessere. Nel frattempo, alcuni autori cinematografici si ritagliarono uno spazio critico, evidenziando una stanchezza esistenziale e ritirandosi dalla frenesia del boom. Per maestri come Antonioni, Comencini, Maselli, Cecilia Mangini e Pier Paolo Pasolini, il documentario fu volto all’esplorazione delle sacche di miseria del proletariato urbano e delle classi contadine e all’interesse verso realtà degradate dalla guerra e dalla difficile rinascita. Il clima culturale del periodo è caratterizzato dall’inizio del dialogo tra due forze ideologiche dominanti nell’Italia del secondo dopoguerra: il cattolicesimo e il marxismo. In questo clima Papa Giovanni XXIII indice nel 1959 il Concilio Vaticano II, aperto ufficialmente l’11 ottobre 1962. Questo ci fa sin da subito comprendere i grandi cambiamenti che gli anni successivi alla seconda guerra mondiale, stanno avvenendo in Italia ma anche nel mondo. Nel 1965, l’economia italiana accusò una prima battuta d’arresto, i livelli produttivi del Paese si assestarono su ritmi più contenuti. Il boom economico ci lascia un Paese profondamente trasformato ma segnato dall’esplosione di conflitti sociali e politici. Iniziarono a mostrarsi i primi segnali di una crisi che si sarebbe sviluppata nel decennio successivo.

## *1.2. Il Cinema dell’Italia del boom economico*

Se il cinema è stato ed è lo specchio della società, possiamo affermare che la storia del cinema italiano è andata di pari passo con il mondo reale, e che il cinema ci permette di rivivere uno spaccato importante della storia del nostro paese, meglio di qualsiasi altro archivio storico. Soprattutto quindi, nell’Italia del miracolo economico, il cinema è stato il mezzo artistico che più di ogni altro ha rispecchiato nel bene e nel male quel periodo. Negli anni Cinquanta nacquero i documentari d’inchiesta e i reportage, legati alla diffusione della televisione pubblica statale, la RAI<sup>3</sup> che iniziò a

<sup>3</sup> RAI è la sigla di Radiotelevisione italiana.

trasmettere nel 1954 e divenne un potente strumento di propaganda della nuova civiltà dei consumi. Si impose pure un tipo di documentario con presupposti antropologici, che osservavano la geografia umana dell'Italia e le trasformazioni sociali. L'Italia reale restituita dal cinema trovò spazio nel Neorealismo, che si basò secondo quanto detto da Salinari su: l'impegno, le nuove tematiche (operai, scioperi, bombardamenti, masse di pitocchi, ecc.), la nuova espressività e il realismo.

Il Neorealismo cinematografico fu composto da registi che avevano poetiche eterogenee. Il realismo di registi come Rossellini e De Sica non è quello di Visconti e di Antonioni, e nell'opera di uno stesso autore si fondono o si scontrano tendenze culturali ed estetiche diverse, talvolta contraddittorie (si pensi al populismo e al decadentismo che allignano in Visconti, al surrealismo di certi film di De Sica, al simbolismo di Fellini, motivi che sembrano ribellarsi agli schemi in cui la critica è venuta configurando il neo-realismo)<sup>4</sup>. Ciò che accomuna indubbiamente tutti i cineasti del Neorealismo è l'insieme degli ideali, che furono alimentati dal dopoguerra, tra cui spiccava quello marxistico e/o cristiano della fraternità tra gli uomini, libera da ogni sentimentalismo populistico e facile, e che è frutto di libertà. Si affermarono in quel periodo grandi registi autori come Fellini, Visconti, Antonioni, Rossellini e Germi dalle poetiche diverse, che resero il nostro cinema internazionale con il loro entusiasmo creativo e che furono da spinta a registi come Pasolini che nel 1964, uno degli anni più prolifici, fece uscire film d'inchiesta come *Comizi d'amore* e pellicole come il famosissimo *Il Vangelo secondo Matteo* ancora di Pier Paolo Pasolini. A giudizio di diversi critici nessun film su Cristo lo ha ancora superato qualitativamente.

### 1.3. Pier Paolo: vita tra fede, marxismo e morte

Pier Paolo Pasolini, scrittore, poeta e regista cinematografico italiano, nacque a Bologna nel 1922. Si interessò al rapporto fra lingua e dialetto, descrivendo il mondo inquieto dei sottoproletari delle borgate romane nei romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), nei quali le frequenti espressioni in gergo ne rendono difficile il testo. Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni del Sessanta pubblicò raccolte di poesie come *Le ceneri di Gramsci* (1957) e *La religione del mio tempo* (1961). Proprio in questo periodo, il suo avvicinamento al cinema, con collaborazioni come soggettista col famoso regista Mauro Bolognini. L'avvicinamento a Bolognini sfociò nel 1961 con

<sup>4</sup> Cfr. G. Sala, *Desolazione e speranza nel cinema italiano d'oggi*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1961, 6.

*Accattone*, la sua prima regia cinematografica, riprendendo i vecchi temi dei ragazzi sbandati delle periferie romane. Con il tempo, lo sguardo del regista fu rivolto a ciò che lo circondava e assunse un piglio provocatorio, dando vita alla sua complessa e lungimirante filmografia, che si ripropone ancora oggi attuale. Furono girati, per citarne alcune, opere cinematografiche come *La Ricotta* (1963), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Salò e le 120 giornate di Sodoma* (1975). Pasolini, inoltre, dedicò la sua vita anche ad attività di scrittura di testi teatrali e ad opere di saggistica<sup>5</sup>. La fede fu qualcosa di molto presente nella vita dell'intellettuale che era molto legato ai valori antichi e al sacro, radicati nella civiltà contadina. Nelle sue opere c'è sempre la denuncia nei confronti di una società segnata dall'assenza di Dio. L'artista, nonostante si dichiarasse ateo ed anticlericale, non rinnegò mai il suo passato di adolescente credente e praticante ma si allontanò dalla chiesa definendola fredda, burocratica e istituzionale. Pasolini riconosceva nel Cristianesimo l'essenza del contadino che egli narrava con nostalgia<sup>6</sup>. Il regista era però al di sopra di ogni ideologia e il suo preferire quella comunista e, negli anni successivi, quella dei radicali, erano dettate dal cercare di comprendere e intraprendere giorno dopo giorno, quale fosse la strada migliore a livello politico, e non solo, senza il timore della contraddizione. Per lui, dichiaratosi marxista non ortodosso, la realtà è mutabile e irriducibile a qualsiasi ideologia. Rimase costante, quindi, l'amore disinteressato per la vita e la considerazione in tutte le sue opere del legame della vita con la morte, che occupa una posizione centrale nelle opere cinematografiche e letterarie di Pasolini. Per il regista uno dei più grandi limiti del marxismo è l'indifferenza verso il problema della morte, tema che si sottrae a soluzioni razionali e che è stato da sempre dominio delle religioni e in Italia principalmente del cristianesimo. Pasolini fu assassinato la notte tra l'1 e il 2 novembre 1975 all'Idroscalo di Ostia. Colpevole dell'omicidio venne dichiarato un giovane scapestrato romano, Pino Pelosi. Quando il corpo martoriato del poeta venne scoperto vicino alla spiaggia Ostiense, la notizia si diffuse presto in Italia e nel mondo provocando diverse crude reazioni: da una parte, lo sconcerto profondo, l'indignazione e la tristezza di amici e familiari, che videro nell'omicidio la vendetta premeditata sia di organizzazioni criminali che del mondo politico; da un'altra parte, il compiacimento malvagio di chi vedeva in Pasolini un esempio di insolenza e immoralità politica. Per costoro, dunque, Pasolini, «l'omosessuale depravato», non poteva che morire in circostanze come quelle, cioè per mano di un «marchettaro», un ragazzo di strada che Pasolini aveva adescato per una occasionale notte di sesso<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Cfr. AA.VV., *Enciclopedia dei ragazzi*, Rizzoli Editore, Milano, 1988, 378-379.

<sup>6</sup> Cfr. <https://it.zenit.org/2014/04/05/il-profondamente-cristiano-pier-paolo-pasolini/>

<sup>7</sup> Cfr. C. Uva (a cura di) *Strane storie, Il cinema e i misteri d'Italia*, Rubettino, Soveria Mannelli 2011, 96.

## 2. Pasolini e il suo cinema

L'esordio di Pasolini nel cinema avvenne negli anni Cinquanta come soggetto e sceneggiatore. La novità che come regista introdusse all'inizio degli anni Sessanta fu quella di applicare al cinema la metrica della poesia al posto di quella della prosa, fino ad allora impiegata nei film narrativi. Il suo cinema venne infatti chiamato da lui "cinema di poesia", perché utilizzava la macchina a mano, effettuava le riprese in esterni con luce naturale, ricorreva a lunghi piani sequenza e principalmente per un modo nuovo di utilizzare il montaggio. Enfatizzava, infatti, il montaggio campo/controcampo e spezzava il ritmo, imprimendo alla dinamica dell'azione e del racconto un andamento solenne, energia tutta interna all'inquadratura, al gesto, al momento di realtà che il cinema isola. Nelle inquadrature, la composizione, i primissimi piani dei volti, l'uso dello sfondo come emozione più che come paesaggio, le luci contrastate conducevano ad un'ispirazione pittorica, dove l'uomo è posto al centro di ogni prospettiva. Nei primi film di Pasolini, il punto di vista dello spettatore era frontale come quello di un visitatore che si ferma ad ammirare una tela posta sulla parete di una mostra<sup>8</sup>. Modello di questo cinema, mai visto prima, furono i suoi primi due film da regista, *Accattone* e *Mamma Roma*, dove lo stile si elevava ad una dimensione sacrale. Un esempio di questa dimensione sacrale si ha con la scena del giovane di *Mamma Roma* legato su un letto in prigione e raffigurato come il Cristo morto del Mantegna. Anche in *Accattone* il regista mette in risalto la sacralità di una classe sociale pura delle borgate romane, non contagiata dalla cultura dominante, ma da quella condannata all'oblio e all'annullamento. Per questo esordio cinematografico, Pasolini si affidò all'esperienza del direttore della fotografia Tonino Delli Colli e all'aiuto regia Bernardo Bertolucci. Il film ebbe un linguaggio universalmente comprensibile, perché la sua forza stava nelle immagini e, del resto, uscì nelle sale con il divieto ai minori di diciotto anni, primo nella storia del cinema italiano. Il regista inaugurò una nuova fase, cioè quella di far convivere nei suoi film attori professionisti con un forte temperamento artistico e attori improvvisati, reclutati dalla strada o fra i suoi amici intellettuali<sup>9</sup>. In *La Ricotta* c'erano ancora riferimenti al sacro, cosa che fece molto riflettere dato che l'autore era ateo e dovette addirittura subire un processo per vilipendio alla religione di Stato. Nel film, Orson Welles, che interpreta un regista marxista al lavoro sulla Passione di Cristo, è alter ego di Pasolini, che attacca così in modo diretto la borghesia: "L'Italia ha il popolo

<sup>8</sup> Cfr. P. Spila, *Pier Paolo Pasolini*, Gremese Editore, Roma 1999, 27.

<sup>9</sup> *Ivi*, 29.

più analfabeta e la borghesia più ignorante d'Europa!"<sup>10</sup>. Nel 1963 uscì *La Rabbia*, documentario in due parti dove i due autori di diversa ideologia, Pasolini e Giovannino Guareschi, diedero la propria risposta alla domanda: «Perché la nostra vita è dominata dalla scontentezza, dall'angoscia, dalla paura della guerra, dalla guerra?»<sup>11</sup>. Sarà poetico e civile il commento pasoliniano, invece razzista e irritante risulterà quello dell'autore di Don Camillo. Ancora nel 1963, mentre Pasolini si trovava in giro per la preparazione di un film su Gesù, realizzò con Don Carraro il documentario *Sopralluoghi in Palestina*, che uscì nel 1964, e il film-inchiesta *Comizi d'amore* nel quale, con registratore e microfono, intervista persone di diverso livello sociale, dal nord al sud d'Italia, sui temi che allora erano tabù come l'amore e la sessualità. Ne venne fuori un quadro desolante della conoscenza sull'argomento degli italiani dell'epoca, anticipando di qualche anno il profondo processo di modernizzazione che coinvolgerà l'Italia<sup>12</sup>. Il 1964 fu l'anno che molti considerano del suo capolavoro, *Il Vangelo secondo Matteo*, film che suscitò polemiche da una parte della sinistra che non accettava quest'opera da parte di un autore dichiaratosi marxista. Al di là di tutto, l'intento di Pasolini non era quello di realizzare un film sulla spiritualità di Cristo, ma quello di mettere in luce la storia di un grande uomo rivoluzionario, il suo dramma, l'arroganza dei potenti, il suo messaggio inascoltato, il riscatto degli ultimi umili fratelli di periferia. *Uccellacci e uccellini* del 1966, con Totò e Ninetto Davoli, fu forse il film che si avvicinò di più al concetto di "cinema di poesia". Nel film, i due protagonisti si incamminano nella periferia romana verso una meta ignota e vanno incontro a degli eventi e ad incontri surreali, come quello con il Corvo parlante, che raffigura il pensiero intellettuale e che verrà da loro mangiato, lungo il tragitto, perché stanchi di stare ad ascoltarlo. In *Uccellacci e uccellini* vi era tutto l'amaro pessimismo e la delusione dell'autore che credeva nella possibilità di una vera rivoluzione in nome degli ideali marxisti, ma rimaneva fiducioso verso una presa di coscienza da parte delle classi popolari. Invece con *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole?*, l'autore affrontò il tema esistenziale in forma fiabesca con Totò e Davoli nel primo, affiancati da Franchi, Ingrassia e Modugno nel secondo. Il tema di una società cieca e allo sbando, che non vede la realtà che la circonda, sarà affrontato in *Edipo Re* del 1967, mettendo al centro la cecità del protagonista interpretato da Franco Citti. Nel 1968, frutto della voglia antropologica di Pasolini di esplorare nuovi mondi, uscì *Appunti per un film sull'India*. In *Teorema*

<sup>10</sup> Film *Ro.Go.Pa.G. Episodio La Ricotta* diretto da P.P. Pasolini (Arco Film 1963, Cineviz, Lyre Film).

<sup>11</sup> L. De Giusti, *I film di Pier Paolo Pasolini*, 61.

<sup>12</sup> Cfr. A. Tonelli, *Comizi d'amore: politica e sentimenti dal '68 ai papa boys*, Carocci, Roma 2007, 9.

(1968) e *Porcile* (1969), per la sovrapposizione di ideologia e suggestioni religiose nel primo film e per la messa in scena estrema e visionaria nel secondo, il regista si schierò contro la borghesia e il potere costituito, causando il risentimento degli ambienti politici di destra e di sinistra. *La sequenza del fiore di carta* del 1969 è uno dei cinque episodi del film collettivo di *Amore e rabbia* rilettura laica e contemporanea dei testi evangelici. *Medea* di Euripide del 1969 e il documentario *Appunti per un'Orestiade africana*, del 1970, sono un'analisi di società primordiale opposta alla corrotta società dell'occidente moderno. Un altro film documentario fu *Le mura di Sana'a* del 1971, con il quale il regista riuscì a far salvare la stupenda città di Sana'a in Yemen, facendola dichiarare patrimonio dell'Unesco. *Il Decameron* del 1971, *I racconti di Canterbury* del 1972 e *Il fiore delle mille e una notte* del 1974 fanno parte della "Trilogia della vita", per il regista una celebrazione, con gioco ed ironia, delle gioie corporee dell'uomo libere da vincoli sociali e culturali. I film saranno, però, etichettati come l'esternazione della perversione dell'uomo Pasolini. Dopo la "Trilogia della vita", il regista preparò il progetto della "Trilogia della morte" che uscirà postumo, nel 1975, solo con il primo tanto criticato *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Nel film si narrano le spietate violenze psicologiche e fisiche a cui saranno sottoposti dei giovani prigionieri partigiani da parte di alcuni rappresentanti del regime fascista. Nonostante, nell'ultimo periodo, Pasolini avesse avuto una visione eccessivamente pessimistica del mondo, rimane uno dei più grandi cineasti. «Io amo il cinema perché con il cinema resto sempre al livello della realtà», dichiarò in un'intervista alla rivista *Filmcritica*<sup>13</sup>. Insofferente dell'arte per pochi e di ogni forma di paternalismo e di intellettualismo, l'uomo Pasolini, primo nel vedere nel consumismo e nella sua alleata televisione la forma del fascismo moderno, fece dell'amore disinteressato il motivo dominante dell'esistenza, anche a rischio della vita. Quanto al Pasolini regista, egli è stato sempre convinto che «lo spettatore, per l'autore, non è che un altro autore» e, di conseguenza, «non è colui che non comprende, che si scandalizza, ma è colui che comprende, che simpatizza, che ama, che si appassiona: tale spettatore è altrettanto scandaloso che l'autore». Profeta inascoltato a suo tempo, Pasolini ha lasciato un cinema poetico-critico, fonte di ispirazione per molti autori successivi; un cinema che non serve né a trastullare né a indottrinare, ma serve a condividere esperienze umane per una comune crescita morale. In questo lascito artistico, di fatto, sta ancora l'attualità della sua opera da regista nelle sue diverse manifestazioni poetiche<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> <https://www.latestatamagazine.it/2020/02/pier-paolo-pasolini-il-cinema-di-poesia/>

<sup>14</sup> <https://www.cabiriamagazine.it/il-cinema-secondo-pasolini/>

## 2.1 L'amata periferia di Pasolini

In tutti i film di Pasolini vi è un grande interesse per chi vive nelle periferie italiane. Il regista voleva far conoscere in tutti i modi e con numerose sfaccettature, il degrado ambientale e le condizioni in cui si trovava il sottoproletariato nell'Italia del boom economico, affermando l'esistenza di uno "sviluppo senza progresso"<sup>15</sup>. In *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) e *La ricotta* (1963), Pasolini mostrava una considerazione amorevole nei confronti della periferia romana, dove la realtà veniva nascosta dalla corsa al benessere che sradicava la società d'origine contadina e che era destinata ad un processo di autodistruzione. In *Accattone* l'accompagnamento musicale del brano *La Passione secondo Matteo* di Bach rimarcava, nella scena della rissa, il concetto di degrado dandogli un significato sacro. Con *Mamma Roma*, interpretata da Anna Magnani, Pasolini raccontava l'impossibilità del sottoproletariato ad elevarsi socialmente e ad avvicinarsi al modello borghese. In questi film, l'unico modo che i personaggi hanno di essere liberi, è la morte, come se si immolassero tutti come Cristo per espiare i peccati del mondo ma senza speranza di redenzione. Nel film *La ricotta*, il protagonista Giovanni Stracci, mentre interpreta il ruolo del ladrone buono, muore in croce durante le riprese di un calvario di Cristo, alla presenza della troupe che si svaga sul set in modo assurdo e blasfemo, con Orson Wells nel ruolo del regista che dice: "Povero Stracci! Crepare! Non aveva altro modo per ricordarsi che anche lui era vivo!"<sup>16</sup>. Ne *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) è ancora più rafforzato il concetto che Pasolini aveva dell'interesse nei confronti delle periferie. Le zone del sud Italia furono scelte dal regista per l'intaccata arcaicità di luoghi, vite e abitanti, spaccato di una realtà contadina e proletaria resistita al violento cambiamento urbanistico e sociale, obbligato dalla civiltà neo-industriale. La salvezza dell'uomo, che si identifica nel messaggio divino, è una metafora dell'opposizione al consumismo della storia contemporanea, che per Pasolini era la causa maggiore del degrado etico e culturale del Paese: soltanto la fratellanza e l'unione tra la gente di periferia avrebbe potuto portare ad un riscatto. In *Uccellacci e uccellini* (1966) il regista ribaltò la propria considerazione del sottoproletariato, lo scenario delle periferie cambia definitivamente, i quartieri si estendono senza un preciso ordine e la sovrapposizione ne diventa logica urbanistica e ideologica come in *La Terra vista dalla Luna*, (1966) in uno scenario lunare, oppure come in *Che cosa sono le nuvole?* (1968) dove in una grande discarica sono abbandonati rifiuti materiali e sociali, come le metaforiche marionette parlanti interpretate da

<sup>15</sup> Cfr. G. Casoli, *Novecento letterario italiano ed europeo*, Città Nuova, Roma 2002, 126.

<sup>16</sup> Battuta tratta dal film *La Ricotta*.

Totò e Ninetto Davoli, dato che la loro funzione è esaurita. Infine, in *Appunti per un film sull'India* (1968) e *Appunti per un'Orestide africana* (1970), Pasolini ci proietta nel Terzo mondo che per lui era l'unica salvezza per la società moderna. Nelle campagne, nei villaggi, dove vivevano la maggior parte degli indiani “immersi in una pace preistorica”, il regista trovò “una dolcezza elegiaca”. Il sottoproletariato urbano, che Pasolini scruta con l'occhio meticoloso della sua telecamera a spalla, in giro, in mezzo alla folla, è uguale a tutti gli altri proletariati del mondo.

## 2.2. La genesi del film

«Papa Giovanni XXIII, [...] obiettivamente rivoluzionò la situazione. Se Pio XII fosse vissuto altri tre o quattro anni, non sarei mai stato in grado di fare *Il Vangelo*; è stato il primo papa che abbia detto che il marxismo non è un diavolo, una bestia nera»<sup>17</sup>. Con queste parole Pasolini conferma che la figura di Giovanni XXIII, il Papa con le idee di rottura con la vecchia Chiesa controriformista e che indisse il Concilio Vaticano II, fece da spinta alla nascita del film *Il Vangelo secondo Matteo* che è probabilmente attribuibile al caso o al destino che dir si voglia. Pasolini aveva ricevuto da don Giovanni Rossi, fondatore della Pro Civitate Christiana, un invito ad un convegno di cineasti, invito che non accolse molto bene e al quale rispose che non sarebbe assolutamente andato, perché diceva di non sopportare i farisei che usano la religione per i propri interessi. Era l'ottobre del 1962 e nonostante tutto in quei giorni si trovò, casualmente, ad Assisi e, altrettanto casualmente, si trovava in visita ad Assisi anche il Santo Padre Giovanni XXIII. La visita del “Papa Buono” aveva messo sottosopra la risaputa serenità della cittadina, motivo per il quale Pasolini non ci pensò due volte a rifugiarsi in una stanza alla Cittadella della Pro Civitate. Vi era, sul comodino di ogni alloggio, un Vangelo e d'istinto lo prese e lo cominciò a leggere; gli parve da subito come una sceneggiatura pronta per essere girata. maturò, quindi, l'idea di un film ispirato al Vangelo di Matteo, intraprendendo così una lunga corsa ad ostacoli che lo accompagnerà fino alla realizzazione del film stesso. Ne parlò con don Giovanni Rossi, che a sua volta incaricò Lucio Caruso, persona fidata, a seguire il progetto. In una delle tante lettere di confronto sul piano di lavoro fra Pier Paolo e Lucio, Pasolini ironizzava l'aver trovato una copia del Vangelo sul comodino, definendolo come una specie di trappola, «un vostro delizioso-diabolico calcolo». Arrivò dunque il momento di parlare con il suo produttore, Alfredo Bini, il quale sposa il progetto

<sup>17</sup> F. Grattarola, *Pasolini una vita violentata. Pestaggi fisici e linciaggi morali: cronaca di una via crucis laica attraverso la stampa dell'epoca*, Coniglio Editore, Roma 2005, 190.

con la consapevolezza di un rischio oltre che finanziario, anche politico e religioso, per il continuo accostamento della parola “scandalo” al nome del regista. Dopo svariati incontri con Bini, Rossi e Caruso e con la sceneggiatura pronta, nell'estate del '63, il regista effettua un sopralluogo in Palestina. Un viaggio dal quale ne cava fuori un interessante documentario, ma purtroppo inconcludente riguardo la scelta delle location del film, che ricadrà, come vedremo in seguito, sulle periferie del sud Italia e sulla gente che ne fa parte. Tornato in Italia dovette affidarsi a don Francesco Angelicchio come mediatore istituzionale fra la Pro Civitate e la Santa Sede, per garantire la conformità della sua sceneggiatura ai principi della religione. Risolto il problema con il Vaticano e reduce dall'insuccesso del viaggio in Terra Santa, bisognava stringere le fila sulla scelta degli attori e dei luoghi. Il 24 aprile 1964, Pier Paolo Pasolini diede inizio al suo settimo film: *Il Vangelo secondo Matteo*. Le riprese durarono tre mesi e terminarono a fine luglio dello stesso anno.

### 3. Analisi cinematografica

#### 3.1. Scheda tecnica

<b>Origine</b>	Italia, 1964
<b>Genere</b>	Religioso
<b>Produzione</b>	Arco Film, Roma; Lux Cie Cinématographique de France, Parigi
<b>Regia</b>	Pier Paolo Pasolini
<b>Cast</b>	Enrique Irazoqui (Cristo), Margherita Caruso (Maria fanciulla), Susanna Pasolini (Maria adulta), Marcello Morante (Giuseppe), Mario Socrate (Giovanni Battista), Settimio di Porto (Pietro), Otello Sestili (Giuda), Ferruccio Nuzzo (Matteo), Giacomo Morante (Giovanni), Alfonso Gatto (Andrea), Enzo Siciliano (Simone), Giorgio Agamben (Filippo), Guido Cerretani (Bartolomeo), Luigi Barbini (Giacomo d'Alfeo), Marcello Galdini (Giacomo di Zebedeo), Elio Spaziani (Taddeo), Rosario Migale (Tommaso), Rodolfo Wilcock (Caifa), Alessandro Tasca (Filato), Amerigo Bevilacqua (Erode I), Francesco Leonetti (Erode II), Franca Cupane (Erodiade), Paola Tedesco (Salomè), Rossana di Rocco (l'angelo), Eliseo Boschi (Giuseppe d'Arimatea), Natalia Ginzburg (Maria di Betania), Renato Terra (Fariseo)

<b>Soggetto</b>	Dal Vangelo secondo Matteo
<b>Sceneggiatura</b>	Pier Paolo Pasolini
<b>Fotografia (panoramico-bianco e nero)</b>	Tonino Delli Colli
<b>Montaggio</b>	Nino Baragli
<b>Musica</b>	Bach, Mozart, Prokofiev, Spirituals, Missa Luba, Canti popolari vari
<b>Durata</b>	165'

### 3.2. La trama

Il film *Il Vangelo secondo Matteo* narra gli episodi della vita di Gesù, riportati dal Vangelo di Matteo, inserendo nella narrazione parte degli insegnamenti del Cristo. Sono messi in luce gli episodi riguardanti l'infanzia di Gesù, la sua preparazione alla vita pubblica, la chiamata degli apostoli e la sua predicazione, rivolta soprattutto ai poveri, cosparsa di miracoli e insidiata dai farisei. La scelta di Pietro a fondamento della sua Chiesa, le profezie della passione e tutti gli episodi riguardanti l'ultima cena, il tradimento di Giuda e il rinnegamento di Pietro, culminano con il processo a Gesù, la passione, la morte e la crocifissione sul monte Calvario. Alla fine del film, il Cristo risorto rassicura i suoi discepoli sulla sua presenza nel mondo, invitandoli a non avere paura.

### 3.3. La sceneggiatura

Il film narra la vita di Gesù dalla nascita fino alla Resurrezione. Pasolini narra con le immagini quello che Matteo narra con parole: vuole che sia l'apostolo a raccontarci la storia. Il regista si avvicina al testo evangelico come se fosse una sceneggiatura già pronta per la realizzazione, scegliendo il Vangelo di San Matteo, perché riteneva che fosse quello che ne evidenziasse maggiormente l'umanità. Questo è molto importante prendendo in considerazione il percorso di fede di Pasolini, che sposa in pieno il testo di Matteo e se ne fa garante: oggi diremmo che ne diventa sponsor. Non a caso la parola "sponsor", così come la parola "sposo", deriva dal latino *spondēre*

cioè promettere, garantire. Il rischio che corre Pasolini è alto, ma riesce nell'intento. Il film è diviso in tre parti: nella prima e nella terza a narrare sono maggiormente le immagini, nella seconda parte irrompe la parola soprattutto quella di Gesù che urla al mondo il suo messaggio di giustizia. Vi è un crescendo della compresenza di Gesù, prima da solo, poi con gli apostoli e poi con la folla.

### 3.4. Ambientazione e scenografia

Il film è antispettacolare, con pochi paesaggi e una scenografia scarna. All'inizio del suo lavoro, Pasolini voleva ambientare il film nei luoghi originali, si recò in Israele ma lì si rese conto che il tempo aveva modificato quei luoghi. Scelse allora di ambientarlo nell'Italia meridionale, scelta che rimane legata al periodo storico che l'Italia stava vivendo, data la condizione povera che vive quella parte della Nazione e che è coerente con le altre scelte stilistiche del regista. Ambienta, quindi, Gerusalemme a Matera, Betlemme a Bari, il Crotonese, il Getsemani a Tivoli, alle falde dell'Etna il deserto dove il diavolo tentò Gesù. Utilizza la periferia d'Italia come luogo simbolico per sottolineare l'amore che Gesù mostra verso i fratelli più deboli.

### 3.5. Gli Attori

Pier Paolo Pasolini, riprendendo una vecchia pratica neorealista, non sceglie per il suo film attori esperti, ma gente senza esperienza. La recitazione di Gesù è eloquente, negli altri personaggi è ieratica. Una recitazione naturale ma non naturalistica e nemmeno riproduttiva del rozzo parlare quotidiano. È doveroso ricordare che il regista non rispetta l'iconografia classica dei volti sacrali ma, al contrario, la sua scelta ricade su attori dall'aspetto popolare e contadino. Così, ne *Il Vangelo secondo Matteo*, gli apostoli hanno facce segnate da anni di borgata dai quali provengono, a differenza degli abitanti della Palestina, che inizialmente Pasolini avrebbe voluto scegliere. Il regista immaginava delle persone che mostrassero di essere vissute nel Cristianesimo quindi, i discepoli illetterati furono rappresentati dal sottoproletariato meridionale, i discepoli alfabetizzati furono interpretati da amici intellettuali tra cui Natalia Ginzburg, Alfonso Gatto, Enzo Siciliano, Ninetto Davoli, e Giorgio Agamben; per i farisei fece ricorso ad esponenti della borghesia. Gesù non ha un viso dolce e delicato, ha il mono sopracciglio e si discosta parecchio da quel volto angelico rappresentato nelle immagini sacre e dal Gesù di Zeffirelli, che anni dopo nel film *Gesù di Nazareth*, con parrucca dai lunghi capelli, occhi chiari e sguardo intenso sim-

boleggerà, tutt'oggi per la maggior parte dei cattolici, la figura di Cristo. Dopo aver provinato innumerevoli attori per il ruolo del protagonista, Pasolini, conobbe un giovane studente spagnolo marxista, Enrique Irazoqui, e lo scelse perché il suo volto gli ricordava certi cristi di artisti famosi. Il diciannovenne non era cattolico e venne inviato in Italia dal sindacato universitario clandestino, per cercare sostegni economici alla causa antifranchista. Quando P.P.P. gli offrì di essere il "suo", Gesù il sindacalista rifiutò ma, convinto da Elsa Morante, finì per essere il volto di Cristo più riconoscibile del grande schermo.

Nel 1964 si pensava ancora a Gesù con gli occhi azzurri, e la Chiesa in Spagna era la Chiesa di Franco. No, non mi interessava per niente. Pasolini mi disse che si poteva fare una versione gramsciana, lui era molto furbo. Elsa e il produttore insistevano, ma io dicevo di no. La persona che ci ha presentato mi ha detto che io ero andato a Firenze e a Roma per conoscere delle persone e avevo bisogno di soldi, passaporti, ciclostili, propaganda... e i soldi del film potevano servire. È stato lui il mio Giuda. Alla fine ho detto di sì<sup>18</sup>.

Nonostante il giovane fosse alla sua prima esperienza davanti alla cinepresa, risulterà ugualmente espressivo, emozionante e convincente, il tutto accentuato dall'intensa voce doppiata da Enrico Maria Salerno. Originariamente, il regista pensò di affidare il ruolo del protagonista ad un poeta, per rappresentare un Cristo intellettuale in un mondo di poveri disponibili alla rivolta, scelta difficile per un ruolo così importante. È probabile, invece, che la difficoltà della scelta fosse dettata dal fatto che Pasolini vedesse in Cristo un Pier Paolo ante litteram, con aspetti in comune fra sé stesso e Cristo; segno chiaro di questo sentore, fu la scelta della Madonna adulta che ricadde su una madre per eccellenza: sua madre Susanna. Maria è, fin dall'inizio del film, narrata come una giovane contadina e l'aver usato la propria madre per interpretare il ruolo di Maria ai piedi della croce è particolarmente significativo perché, come spiega Pasolini, «[m]ia madre aveva le tradizioni religiose della maggior parte dei contadini. La sua fede era continuazione della sua poesia o, come dicono i teologi, una religione naturale»<sup>19</sup>. Il significato è forte perché in linea con il neorealismo di Pier Paolo Pasolini: sua madre è una figura vera, spontanea, una madre che abbraccia tutti. Da bravo film-maker, egli cerca sempre di raggiungere e far raggiungere agli attori il massimo coinvolgimento emotivo. Si racconta che, nella

<sup>18</sup> <https://www.famigliacristiana.it/articolo/enrique-irazoqui-io-gesu-mio-malgrado-il-cristo-di-pasolini-si-confessa.aspx>

<sup>19</sup> P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean DufLOT*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, 1421.

scena della crocifissione di Gesù, Pasolini abbia detto alla madre di riprodurre il dolore provato alla notizia della morte sul Carso del suo altro figlio<sup>20</sup>.

### 3.6. *Il messaggio*

Il vero forte messaggio di Pasolini è un Cristo che grida sete di giustizia per i suoi fratelli di periferia, a differenza del Cristo di Matteo che, principalmente, predica pace e amore. In Matteo vi è un Gesù-Dio e in Pasolini un Gesù-Mito, un leader rivoluzionario e terreno, che si avvicina di più a quella che è la sua idea su Gesù, a quella che è per lui la bellissima storia di un grande uomo. L'intellettuale fuori dagli schemi, ci tiene molto quindi a portare avanti, per tutto il film, la sua idea del Gesù – Mito, destinata a perpetuarsi nel tempo e garantita dalla sua presenza di risorto.

### 3.7. *Il simbolismo*

Il simbolismo di Pasolini sta nei volti dei personaggi protagonisti, veri poveri cristi, che vengono più volte dal regista messi in evidenza con i primi piani. Gesù, San Giuseppe, Maria da giovane, gli Apostoli, Maria da grande sono i “cristi”, metafora degli umili e dei deboli. Molto simbolica e suggestiva è la scena della strage degli innocenti, ispirata dagli episodi della Seconda guerra mondiale, con le famiglie che fuggono come profughi, dalle guerre, dalla miseria, e dalle dittature. L'abbigliamento dei soldati di Erode, il cappellaccio che ricorda il fez e il mantello nero che ci ricorda le camicie, sono un chiaro riferimento alle squadre nazi-fasciste. Un richiamo alla modernità vi è anche nei costumi dei soldati romani, che ricordano quelli delle divise dei celerini. Dopo una panoramica di Gerusalemme, Gesù sceglie alcuni discepoli che vadano lì a predicare e si sente, insieme al vociare di gente che non vediamo, un rumore metallico simile al pestare del martello sui chiodi della croce. Forse una rappresentazione/prefigurazione, che ci riporta alla Gerusalemme nella quale Cristo verrà condannato a morte. Nel film vi sono anche molti riferimenti all'arte. Nella prima scena, dopo uno scambio di sguardi silenzioso fra Giuseppe e Maria, la Madonna è a figura intera, incinta con una pancia molto vistosa, sotto un arco in pietra. Quest'ultima composizione dell'immagine ci rimanda al noto affresco della *Madonna del Parto* dipinto da Piero della Francesca che si trova nella cap-

<sup>20</sup> <https://auralcrave.com/2017/11/11/il-vangelo-secondo-matteo-pier-paolo-pasolini-e-il-cristo-rivoluzionario/>

peffa del cimitero di Monterchi nei pressi di Arezzo. Altro richiamo a Piero Della Francesca si ha con l'inquadratura dei sacerdoti con la citazione dei copricapi geometrici che sono uguali a quelli indossati dai dignitari raffigurati nella scena delle *Storie della Vera Croce*, ciclo di affreschi conservato nella cappella maggiore della basilica di San Francesco ad Arezzo. Numerose sono, inoltre, le citazioni rese da Pasolini all'arte di Caravaggio, attraverso un uso studiato della luce che isola le figure creando contrasti chiaroscurali sui volti dei personaggi<sup>21</sup>.

### 3.8. *Le inquadrature*

Fondamentale è l'uso dei primi piani degli attori nel film. Vi è uno scorrere carezzevole della macchina da presa sui visi dei personaggi che per il regista rappresentano i volti di poveri "cristi". Anche sui paesaggi, soprattutto quelli di campagna, vi è uno scorrere molto morbido da parte della camera. La rappresentazione del Gesù-Mito è accentuata dal regista con le inquadrature dal basso verso l'alto. Pasolini nel film fa molto uso della camera a spalla e segue il protagonista passo passo, come se fosse uno dei suoi discepoli. Nella sequenza del tradimento di Pietro vi è una grande regia, con lo zoom eseguito con la camera a mano che sottolinea i diversi stati d'animo di vergogna, paura e dolore. Per rimarcare gli stati d'animo dei personaggi e lo spirito epico, sono ripetuti i passaggi dai campi lunghi ai primi piani. Il montaggio è molto ingegnoso e visionario, ne è un esempio il discorso della montagna con l'alternarsi di immagini simboliche, cambi scena e le zoomate sul volto del Cristo. In generale, Pasolini dà un effetto di attualità che è tipico del documentario, appiattendolo le immagini e rendendole più pittoriche. Della scena della crocifissione Matteo, nel vangelo, ne dà solo un accenno, il regista invece in questo si discosta dall'apostolo, dedicando al Calvario una lunga sequenza. La scena del pianto di Maria ai piedi della croce viene allungata con un'alternanza di riprese tra il corpo di Cristo morente e lo sguardo inconsolabile del dolore della madre. Questa sequenza del lutto di Maria emerge come un dialogo senza parole tra morte del figlio e dolore muto della madre, con un'alternanza di primi piani su Cristo e campi lunghi sulla Madonna. Scegliere di rappresentare il cordoglio di Maria ai piedi della croce sembra che sia voluto per ribadire ancora l'umanità di Cristo attraverso la figura di sua madre.

<sup>21</sup> <https://www.frammentirivista.it/pasolini-arte-film/>

### 3.9. La musica

*Il Vangelo secondo Matteo* ha “rivoluzionato” l’utilizzo della musica classica nel cinema, facendo convivere in simbiosi la musica di Bach, Mozart e Prokofiev con i canti rivoluzionari russi e con la musica popolare. L’interesse verso la periferia, popolare e contadina, è inevitabilmente rivolto anche alla musica, considerato che la poesia di tradizione orale è spesso cantata. Pasolini aveva immaginato musiche non molto diversificate ma, consigliato da Elsa Morante, che gli mise a disposizione la sua raccolta discografica, scelse una colonna sonora, ancora più suggestiva della scenografia. Il cineasta beneficiò della musica classica religiosa, ma anche di quella spiritual afro-americana, alternando e integrando momenti maestosi, veicolati dalla musica “alta”, a momenti popolari con musica “bassa”. Questo sottolinea il messaggio che vuole suggerire Pasolini ovvero la commistione tra musica alta e musica bassa, ricchi e poveri, centro e periferia. Ad avvalorare questa tesi si erge la musica di Bach, classificata come musica alta, ma che Pasolini usa come se fosse musica bassa, a commento del degradato mondo dei sottoproletari. Il compositore tedesco Henze in un saggio su Bach riconobbe in Pasolini colui che, attraverso il cinema, aveva colto il significato più profondo della musica di Bach:

Muovendo dal suo punto di vista estetico e politico, aveva lo scopo di promuovere ancora una volta il messaggio protocristiano-comunista dell’amore per il prossimo e della solidarietà, di dimostrare quanto la musica di Johann Sebastian Bach fosse adatta a prendere la parola in un contesto reale del genere e quanto irrilevante il pericolo di equivoci su questa musica o di un suo cattivo uso. Questa musica sta, come il suo autore, dalla parte del popolo, degli umiliati e degli offesi e parla la loro lingua<sup>22</sup>.

Pasolini sa bene che «la musica nel film ha un grande valore emotivo, ma è sempre fiancheggiatrice rispetto a tutto il resto»<sup>23</sup>, motivo per cui inizialmente gli affida una mansione didascalica. Via via le composizioni che sceglie diventano *leitmotiv*, esprimendo il livello profondo di ciò che vediamo. Dice lo stesso Pasolini: «Ho scandagliato approfonditamente il fatto che il cinema è una tecnica audiovisiva; ho abbandonato del tutto l’idea del cinema come immagine [...] il cinema non è pura immagine, è una tecnica audiovisiva in cui parola e suono hanno la stessa importanza dell’immagine»<sup>24</sup>. È, dunque, giustificato

<sup>22</sup> H.W. Henze, *Johann Sebastian Bach e la musica del nostro tempo*, in Enzo Restagno (a cura di), Henze, EDT musica, Torino 1989, 391.

<sup>23</sup> W. Siti e Franco Zabagli (a cura di), *Pier Paolo Pasolini: Per il cinema*, 2 voll., Mondadori, Milano 2001, 2825.

<sup>24</sup> F. Grattarola, *Pasolini una vita violentata. Pestaggi fisici e linciaggi morali: cronaca di una via crucis laica attraverso la stampa dell’epoca*, Coniglio Editore, Roma 2005, 1383.

l'inserimento di brani musicali, in quei momenti filmici che il regista vuole esplicitare. Nella scena in cui Gesù chiama a sé gli apostoli, s'innalza la melodia di *Oh! Ma vaste steppe*, interpretato dal Coro dell'Armata Rossa. Lo stesso, mentre Gesù parla alla folla, la voce prevale sul sottofondo musicale di *Vi Zhertvoiu pali*. La presenza dei due canti rivoluzionari russi fa breccia nella caratterizzazione del personaggio, di quel Gesù rivoluzionario che Pasolini voleva fin dall'inizio narrare. Forti e significativi risultano l'utilizzo dei silenzi, fedelissimi al testo evangelico, e dei rumori ambientali, saggiamente calibrati e alternati all'intensità della musica e del parlato. Degna di nota è anche la voce *off*, che simboleggia la voce divina. Durante la crocifissione, la scelta musicale verte sullo spiritual *Sometimes I feel like a motherless child*, brano che racconta di un vero credente, che vive come se fosse in esilio dalla sua vera patria, il cielo, di cui ha nostalgia come un bambino orfano. L'effetto più travolgente del film viene riscosso nella scena dei miracoli e dell'annuncio della risurrezione, facendo prepotentemente intervenire, musicalmente, il Gloria della Missa Luba congolese, versione della messa latina basata su brani tradizionali congolesi, elaborati nel 1958 dal francescano Padre Guido Haazen, missionario nell'allora Congo Belga. Pasolini vuole attestare l'universalità del Vangelo e fa anche rielaborare al compositore Luis Bacalov alcuni canti popolari russi, greci o della cultura ebraica. Il materiale sonoro diventa strumento espressivo, uno sguardo che costruisce metafore per esprimere il sacro che è nella realtà. Così accade che, ne *Il Vangelo secondo Matteo*, il repertorio popolare utilizzato sottolinea l'umanità del messaggio di Gesù, mentre Mozart rappresenta la musica dell'apparizione del divino, in una mescolanza tra stile *sublimis* e stile *piscatorius*.

### 3.10. Fratelli di periferia

Matera all'inizio degli anni Sessanta era il simbolo in Italia della miseria da riscattare, della povera gente dimenticata, della periferia di un'Italia che aveva bisogno di fratellanza. Carlo Levi, nel suo *Cristo si è fermato a Eboli* del 1945, descriveva l'assurda situazione della vita nei Sassi con scarse condizioni igienico-sanitarie. Palmiro Togliatti, nel 1948, definì i Sassi «una vergogna nazionale» e, nel 1952, venne approvata la legge «Risanamento dei Sassi». Iniziò così lo spopolamento degli antichi rioni verso nuovi quartieri e Matera divenne laboratorio per un nuovo meridionalismo. Pasolini la scelse per il suo paesaggio, perché la città in quel periodo era al centro del dibattito politico-sociale del Sud e per far conoscere i Sassi come se fossero la Palestina dei tempi di Cristo ma, soprattutto, sceglie questa meravigliosa città Lucana per la sua gente, che conserva ancora autenticità e genuinità.

## Così il protagonista in un'intervista:

Io stavo sul set sempre vestito da Cristo, ma lavoravo 5 o 10 minuti al giorno. Intorno a me c'erano delle donne vestite di nero, donne del paese in cui si girava, mi guardavano, venivano una per una, si inginocchiavano e mi chiedevano: "Cristo, fammi un miracolo!". La prima volta spiegai che ero un attore, ma loro non coglievano la distinzione tra persona e personaggio<sup>25</sup>.

Questo rafforza le scelte operate da Pasolini. La scelta dei luoghi aridi della periferia d'Italia e la povertà della sua gente servono al regista per dimostrare l'attualità sociale del Cristo di duemila anni fa, che trova ancora il suo posto oggi, che contesta un sistema e ne propone un altro, che paga con la vita l'ideale che propugna e che, risorto, lo consegna a suoi fratelli, perché venga perpetuato nei secoli. Tutto questo, il film, lo fa coinvolgendo credenti e non credenti uniti come fratelli da spettatori e protagonisti di un'analisi che non ha paura di essere anche spirituale. L'uomo diventa protagonista di una nuova storia rappresentata dal sepolcro che si apre e dal Cristo che è risorto con la messa cantata congolese, testo latino e musica di un continente, posto alla periferia del mondo. La presenza di cristianesimo e marxismo provocano un contrasto, non una contraddizione, perché questa duplice origine riconduce ad un comune denominatore, le intenzioni di una fratellanza universale dei cattolici<sup>26</sup>. Così Pasolini:

Io non credo in Dio. Se poi nelle mie opere sopravvive un "afflato" cristiano di amore verso le cose del mondo e gli uomini – un amore, voglio dire, irrazionale, ispirato -, non credo di dovermene vergognare. [...] Ma che in noi ci sia un fondo "storicamente" cristiano è cosa ovvia: tanto che è inutile discuterci sopra<sup>27</sup>.

Le masse proletarie resero possibile il mito di Cristo che, senza il sottoproletariato di periferia, non avrebbe potuto portare avanti la sua azione rivoluzionaria. Senza la predicazione rivoluzionaria di Gesù il proletariato sarebbe rimasto immerso nelle tenebre della sordità<sup>28</sup>. Il Cristo che divide e che unisce è il centro e la periferia sia fisico che spirituale. Da una parte la beatitudine dei poveri e degli oppressi di periferia: i contadini dediti alla fatica dei campi; i pescatori che trasforma in discepoli; i malati che guarisce e i bambi-

<sup>25</sup> <https://www.famigliacristiana.it/articolo/enrique-irazoqui-io-gesu-mio-malgrado-il-cristo-di-pasolini-si-confessa.aspx>

<sup>26</sup> Cfr. M. Ponzì, *Pasolini e Fassbinder: la forza del passato*, Nuova cultura, Roma 2013, 105.

<sup>27</sup> G. Ferretti (edd.) *Le belle Bandiere, Dialoghi 1960-65*, Editori Riuniti, Roma 1977, 239.

<sup>28</sup> Cfr. M. A. Maccocchi, *Cristo e il marxismo*, in *L'Unità* del 22 Dicembre 1964, 3.

ni che lo osannano. Dall'altra l'ipocrisia dei potenti del potere centrale, pronti in ogni momento a ordire la sua morte, perché apre gli occhi ai poveri, sui quali temono di perdere la loro autorità. Sono proprio i ricchi che non vogliono seguire Cristo, perché propone di dividere i loro beni con i poveri, a creare il conflitto storico tra i due gruppi sociali: i ricchi e i poveri. Così il regista stesso spiega le proprie angolazioni di lettura del Vangelo di Matteo:

Ho ricostruito quel mondo di duemila anni fa sotto il segno dell'analogia: al popolo di quel tempo ho sostituito un popolo analogo (il sottoproletariato meridionale); al paesaggio ho sostituito un paesaggio analogo (l'Italia meridionale); alle sedi dei potenti delle sedi analoghe (i castelli feudali dei normanni), ecc. ecc. (...) Soltanto attraverso lo storicismo io potevo concepire e poi attuare una simile ricostruzione analogica" (...). Protagonisti del mio film mi sembrano sia il sottoproletariato (fondamentalmente astorico, e storico solo attraverso sussulti improvvisi) che Cristo (astorico in quanto la sua prospettiva andava al di là della storia). Ma l'affacciarsi alla storia di quel sottoproletariato avviene proprio attraverso la predicazione di Cristo. Le masse che lo ascoltano e lo seguono hanno un peso politico, e determinano una svolta storica nella loro società e nell'intera società. Ecco qual è lo storicismo non scolastico non strumentale del film<sup>29</sup>.

San Matteo scrive per dimostrare la divinità di Gesù e per diffondere nei secoli il messaggio fatto di amore, di pace e di giustizia, mettendo i poveri fra i recettori privilegiati ma non gli unici. Il regista mette in luce, invece, la forza di un messaggio di giustizia e di riscatto degli oppressi ponendoli in netta contrapposizione con gli oppressori politici e religiosi. Il regista si è sempre occupato di tutto questo anche nella sua vita quotidiana, con i suoi film e le sue inchieste. Per Pasolini gli umili e i deboli, per riscattarsi, sono e devono essere fratelli nella periferia come lo è lui nei loro confronti. Nella sceneggiatura del film, si vince tutto l'amore che l'intellettuale prova nei confronti del sottoproletariato:

Essa è una giovinetta, ma lo sguardo è profondamente adulto: vi brilla, vinto, il dolore. Il dolore che si prova nel mondo contadino (l'ho visto in certe giovanette friulane, durante la guerra: un dolore quasi preconstituito, uno stato in cui si entra fatalmente, perché si è umili). È una giovinetta ebrea, bruna, naturalmente, proprio del popolo, come si dice; come se ne vedono a migliaia, con le loro vesti scolorite, i loro colori della salute, il loro destino a non essere altro che umiltà vivente. Tuttavia c'è in essa qualcosa di regale: e, per questo, penso alla Madonna incinta di Piero della Francesca a Sansepolcro: la madre-bambina. Il ventre leggermente gonfio, appuntito, per la miracolosa gravidanza, dà a quella giovinetta che tace, col suo dolore, una grandezza sacrale...<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> P.P. Pasolini , in «Vie nuove», 32.

<sup>30</sup> W. Siti e F. Zabagli (a cura di), *Pier Paolo Pasolini: Per il cinema*, 2 voll., Mondadori, Milano 2001, 487.

Il grande interesse di Pasolini verso i fratelli di periferia è racchiuso, quindi, in tutto il suo il film. Il regista ha tentato di trasmettere il messaggio di fratellanza, con tutte le “armi cinematografiche” a sua disposizione, mettendo in scena un Cristo contrastato, quasi criptico, dandogli un tono più umano e avvicinandolo all’individuo comune. Questo si rispecchia sia nella componente musicale, che nelle scelte di stile e di regia, ma soprattutto nell’affetto che Pasolini nutre nei confronti dell’uomo del sottoproletariato.

### *3.11. La critica, premi e riconoscimenti*

#### 3.11.1 La critica

*Il Vangelo secondo Matteo* fu bene accolto dalla critica e tutti i giornali italiani ne parlarono. Per l’Unità, si tratta del più bel film su Cristo. L’Osservatore Romano lo definì il più bel film di tutti i tempi su Gesù. Per il Corriere della Sera, il regista fu combattuto tra visione teologica e sentimento. Mario Verdone, grande critico e saggista anche se meno noto rispetto a suo figlio Carlo, ne parlò esaltando la figura cinematografica di Pasolini e le sue scelte narrative:

Col *Vangelo secondo Matteo* Pier Paolo Pasolini si è presentato a Venezia con la sua più matura opera cinematografica. Intuizioni in termini di puro linguaggio cinematografico, Pasolini le aveva già palesate in *Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta*. Ma col *Vangelo* lo scrittore-cineasta ha mostrato di saper risolvere problemi che finora il film in costume aveva fatto ritenere quasi sempre insolubili. Ad esempio riuscire a dare spirito di autenticità alle storie narrate ed ai personaggi storici o pseudostorici presentati. Nel *Vangelo* l’intuizione più geniale, ed al tempo stesso più semplice, è stata quella di dare carattere di sacra rappresentazione popolare (come quella di *Isnello*, ad esempio) alla tragedia di Cristo. (...) Come è data dai costumi e dalle scene idealizzate (dove si vede anche una trifora senza tempo) l’unità stilistica del film è data anche dai paesaggi in campo lungo, crepati, visti accanto ai letti dei torrenti e alle rocce: e si ricordi il campo lungo che precede la sequenza del *Battesimo*. Le case di *Matera* hanno un’impronta di reale decomposizione, quale è propria del paesaggio biblico. Si sente il vento e la sabbia che tutto rode. L’omogeneità è creata anche dai tipi impiegati, attori e comparse, attraverso facce vissute, ora drammatiche, ora ilari, di una sofferenza e letizia autenticamente cristiane. E gli interpreti, qualunque fosse il loro molo, hanno trovato, a partire dal catalano *Enrique Irazoqui* che impersona Cristo, e sulla indicazione della regia, il giusto tono ai loro atteggiamenti e alle loro azioni<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> M. Verdone, in «Bianco e Nero» 1964 (8-9), 17-19.

Renato Buzzonetti fa un'analisi sulla figura di Gesù, sia dal punto di vista rivoluzionario che di quello dell'immagine. Il critico conferma che, nonostante Pasolini umanizzi il Cristo, riesce ugualmente a farne emergere l'aspetto divino:

Pasolini realizza il suo film secondo un modulo accessibile a tutti, spoglio di richiami culturali, critici ed esegetici, vivacemente inserito, invece, nelle più succose tradizioni dello spettacolo popolare e delle sacre rappresentazioni cui la partecipazione del popolo conferisce un'ingenuità ed una stilizzazione al di là di ogni limite strettamente tecnico, e garantisce un'intima autenticità, che sembra persino prescindere dalla veridicità dei connotati espressivi. Pasolini ha intuito, aderendo al testo di Matteo, la sconvolgente rivendicazione di tutto il destino dell'uomo operato da Gesù ed è abbagliato da questo radicale capovolgimento di valori, che ha tutte le caratteristiche di una rivoluzione (...). Ma (...) Pasolini ha affermato la terribile serietà del Vangelo. Egli fissa l'austera vitalità del Messia, che è venuto sulla terra per farsi uomo tra gli uomini, povero tra i poveri, perseguitato tra i perseguitati. In questo racconto c'è poco spazio per i sorrisi. Questo Gesù si muove con un atteggiamento profetico consoni ai suoi tempi ed alla sua gente e, nonostante talune doverose riserve, apre un discorso squisitamente interiore, che forse una più tenera enunciazione avrebbe diluito o frenato. Ma il film ha un altro grosso merito: manda in frantumi una secolare tradizione figurativa ed introduce un'impostazione estremamente impegnativa, che, se potrà essere discussa, non potrà certo essere onestamente ridicolizzata. Questo modo di fare il cinema implicava il rischio di affievolire la ricchezza del racconto di Matteo. In verità, nel film non mancano i fatti e le parole che provano la divinità di Gesù. Può invece essere messa in discussione la presenza di un senso del soprannaturale, che conferisca un peso specifico a certi fatti ed a certe parole<sup>32</sup>.

Il critico cinematografico Gambetti parla del valore "religioso" del film che, pur seguendo la linea narrativa dettata dal vangelo di San Matteo, riesce a legare il mondo religioso e storico, presente e passato:

Il Vangelo secondo Matteo che Pasolini ha ideato e diretto si inserisce in una linea che ha, quale unico significativo antecedente, *Francesco, giullare di Dio* di Rossellini. Mentre, però, il "Francesco" è un film "religioso", in senso generico, perché legato nell'ispirazione, nel tema, nell'ambiente a dei limiti più ristretti e limitati nel tempo e nell'assunto, "Il Vangelo" è un'opera che si rifà all'essenza stessa del cristianesimo, ne rappresenta i cardini, al punto che la sua tematica diviene generale e si ramifica nelle coscienze partendo appunto dal nocciolo fondamentale. Ecco il valore "religioso" più ampio e più universale del film di oggi, il quale ha, sul piano estetico, un limite obiettivo nelle strutture che Pasolini ha scelto – la fedeltà assoluta all'impianto narrativo e drammatico di Matteo, alle parole stesse di Matteo – ma all'interno di tale struttura si muove con la massima libertà di ispirazione e di stile. E un suo pregio grande, infatti, è

<sup>32</sup> R. Buzzonetti in «Studi Cattolici» 1965 (46), 55-56.

il legare con precisi rapporti di cultura letteraria e figurativa il mondo religioso e storico del Vangelo e della Palestina di duemila anni or sono alla perenne validità del messaggio di Cristo e della riaffermazione di una situazione storica ancor oggi durevole, nelle linee fondamentali (...). Il film è ora descrittivo, ora introspettivo, ora tragico. Pasolini ha sentito soprattutto un Cristo carico della più profonda e sofferente natura umana – quella che così in evidenza traspare da Matteo – per parlare agli uomini e essere da loro inteso, e per risvegliare la loro sensibilità religiosa<sup>33</sup>.

Infine, Giuseppe Torrioni parla della visione narcisistica e idealistica che Pasolini trasmette con il film, identificandosi con il crocifisso:

Pasolini è un idealista, un irrazionale, un decadente; la sua sincerità arriva allo scandalo e alla contraddizione. È anche un narcisista; non si libera da sé stesso, dal proprio destino, si vede “crocifisso” dalla classe che odia e la figura del “povero Cristo” diventa per lui il modello della sua propria prova esistenziale (...). Il Vangelo, a veder nostro, è opera di alta illustrazione. Diciamo illustrazione, non interpretazione, anche se siamo davanti a un film intenso e nuovo. Illustrazione non soltanto per la bellezza figurativa, ma per questa impossibilità di cercare una risposta alle contraddizioni di Pasolini (...). Dicevamo: le contraddizioni di Pasolini. Non parliamo da borghesi, da piccoli borghesi. Cioè non diciamo parla bene e razzola male, ci vuol altro. Pensiamo alle contraddizioni del vero cristiano, alla sua quotidiana battaglia, alla durissima battaglia contro sé stesso, per perfezionarsi, per santificarsi. Pasolini, col suo Cristo, battaglia solo contro gli altri e gli altri sono per lui una determinata classe, molto vasta, molto labile, ma per lui facilmente e schematicamente circoscritta nel ceto borghese. Se Pasolini, secondo la mistica di Pascal, di Bernanos, si liberasse da sé stesso, trovasse la vera Grazia e non un semplice, ambiguo accomodamento, sarebbe probabilmente un grandissimo artista. Ha ancora molti paraventi da abbattere. Ha comodi paraocchi da gettare nella polvere. Deve “disimpegnarsi” rivoluzionariamente d’ideismi troppo schematici. Deve vedere sé stesso meno crocifisso e più crocifissi, per contro, gli altri, magari i suoi nemici o forse i suoi amici<sup>34</sup>.

### 3.11.2 Premi e riconoscimenti

A dimostrare il grande valore e l’enorme interesse, che il film suscitò in tutto il mondo, sia da parte di un pubblico religioso ma anche politico, furono i tantissimi premi e riconoscimenti assegnati:

- Premio speciale della Giuria alla XXV Mostra Internazionale d’arte Cinematografica di Venezia, (1964).
- Premio OCIC, alla XXV Mostra Internazionale d’arte Cinematografica di Venezia (1964).

<sup>33</sup> G. Gambetti, in «Cineforum» 1964 (38-39), 827-828.

<sup>34</sup> G. Torrioni, in «Primi Piani» 1964 (11-12), 26-27.

- Grifone d'oro città di Imola, (1964).
- Premio Cineforum, (1964).
- Premio San Giorgio, (1964).
- Premio dell'Unione Internazionale della Critica Cinematografica, (1964).
- X Gran Premio QCIC, Assisi, (1964).
- Caravella d'argento al Festival di Lisbona, (1965).
- Premio Nastro d'argento, (1965) a:  
Pier Paolo Pasolini, quale miglior regista;  
Tonino Delli Colli, per la miglior fotografia;  
Danilo Donati, quale miglior costumista.
- Premio per il miglior film cattolico dell'anno, Germania, (1965).
- Lauro d'argento della fondazione D. O. Selznick, San Francisco, (1966).

### Considerazioni finali

A quasi sessant'anni dalla sua uscita, *Il Vangelo secondo Matteo* mantiene integro tutto il suo fascino e la sua forza, grazie ad una perfetta miscela di alte abilità registiche, sapiente uso della musica e accuratezza nella scelta dei testi. Quello che però colpisce maggiormente, critici e studiosi, è la spiccata sensibilità religiosa presente in tutto il film, significativa dato l'equilibrio che attraversa tutta la vita di Pasolini, laico e ateo, comunista di orientamento marxista ma indipendente dal Partito dal quale ne fu espulso a causa della sua omosessualità. Il regista interpretò al meglio i principi di uguaglianza e fratellanza, infatti, trovano spazio, nella sua opera artistica, le antiche radici cristiane del popolo contadino, non i salotti della classe intellettuale marxista né quanto meno le università occupate da quelli che lui stesso definisce “figli di papà”, bensì le campagne composte da robuste comunità umane, ultimi avamposti di civiltà che proteggevano il popolo moderno dal nuovo consumismo sfrenato che stava per affacciarsi. Il cineasta è stato da sempre proiettato al futuro, vede l'evoluzione e segue il progresso inarrestabile di quegli anni ponendosi delle riflessioni. Siamo sicuri che è un progresso di fratellanza? Negli anni questo progresso ci porterà a stare bene come fratelli? Più ricchi che poveri, anche di spirito? Nella scena della crocifissione, la figura di Maria adulta interpretata dalla madre del regista, il suo volto scavato dalla sofferenza nel vedere l'atroce morte del figlio in croce, prova a darci delle risposte, nascondendo in sé il concetto di fratellanza delle periferie. Maria è la madre di tutti, dei ricchi, dei poveri e degli oppressi, è una madre che non fa differenze tra i propri figli e soffre quando i figli non ce la fanno. Può essere madre la politica nella gestione della vita quotidiana ma può essere madre anche la Chiesa, che secondo Pasolini non assolve il proprio compito verso la fede cattolica e cristiana. Così scrisse nelle “*Lettere*

*luterane*” negli anni Settanta: «Chi accetta realisticamente una trasformazione che è regresso e degradazione, vuol dire che non ama chi subisce tale regresso e tale degradazione, cioè gli uomini in carne e ossa che lo circondano. Chi invece protesta con tutta la sua forza, anche sentimentale, contro il regresso e la degradazione, vuol dire che ama quegli uomini in carne e ossa»<sup>35</sup>. Nel Cristo umanizzato e rivoluzionario di Pier Paolo Pasolini, c’è tutta la sintesi del suo pensiero sull’uomo, sempre contro ogni pregiudizio e prepotenza, costantemente controcorrente, dalla parte degli ultimi e dei deboli, i fratelli della periferia, quella stessa periferia dove fu ritrovato il suo corpo che giaceva straziato esanime in modo ancora oggi misterioso.

<sup>35</sup> <https://www.ilfattoquotidiano.it/2015/12/01/sud-e-poverta-basta-con-i-piagnistei-e-solo-un-differenziale-negativo-molto-allargato/2266876/>

# “Il linguaggio pedagogico delle cose”

## *Il magistero laico di Pier Paolo Pasolini*

Costantino Lauria \*

### Introduzione

Il tema dell'educazione da sempre suscita l'interesse della comunità civile, dell'opinione pubblica, della politica, della progettualità scolastica e accademica. La preoccupazione al centro di ogni dibattito è cercare di garantire un'adeguata formazione alle giovani generazioni, affinché siano in grado di interagire positivamente con l'ambiente umano e sociale in cui vivono.

La scuola detiene questo compito insieme all'altra grande istituzione, la famiglia, che in questo momento risulta sempre più sfaccettata; si parla, infatti di famiglie ricomposte, famiglie monogenitoriali, famiglie allargate, ecc. In questi anni i servizi del terzo settore si sono aggiunti nell'impresa di prendere in carico la formazione di bambini e giovani, introducendo così importanti cambiamenti nella vita scolastica, incrementata da didattica per competenze, curricula verticali, percorsi trasversali e multidisciplinari, metodologie innovative, supporti tecnologici, rubriche di valutazione. Quest'anima modernizzatrice, con la sua impetuosa tecnicizzazione dell'insegnamento e con l'illusione di produrre standard sempre più elevati, rischia tuttavia di diventare un laboratorio di sperimentazioni con finalità non sempre capaci di incidere sui processi formativi.

Pier Paolo Pasolini con la sua esperienza, la sua portata intellettuale e lo spessore culturale che traspare da tutti i suoi scritti interroga criticamente il nostro tempo con quella ossessione pedagogica che lo ha sempre contraddistinto. Anche se è impossibile trovare in Pasolini un trattato sistematico di pedagogia, l'impegno didattico, testimoniato dai suoi studenti e dalle riflessioni presenti nei vari testi, mette in luce l'assenza di modelli educativi o strategie metodologiche esplicite, il suo impegno pedagogico è quello di trovare una “terza via” tra tradizione e attivismo. Questa via di mezzo sta nel «clemente principio di autorità»<sup>1</sup>, «considerato quasi alla maniera ari-

\* Teologo, docente di Religione presso il Liceo Classico “Francesco Maurolico” di Messina.

<sup>1</sup> P.P. Pasolini, *Poesia nella scuola*, in Idem, *Un paese di temporali e primule*, a cura di N. Naldini, Guanda, Parma 1993, 283.

stotelica, non come una facile mediazione tra gli opposti, definita una volta per sempre, ma come criterio guida che richiede e impone una ricerca continua dei fondamenti di quel *principio* stesso, che possono continuamente variare nel variare delle situazioni educative»<sup>2</sup>.

Davanti alla pluralità di strumenti e mezzi innovativi presenti nella didattica che caratterizza l'attuale sistema di istruzione, che rischiano di annebbiare il vero fine dell'insegnamento e la sua dimensione critica, è necessario analizzare la figura di Pier Paolo Pasolini nella sua attività di maestro, dentro e fuori dal contesto dell'insegnamento tradizionale in classe. Occorre investigare il ruolo di educatore che si è occupato di formazione tra le righe delle sue opere letterarie, saggistiche e cinematografiche; la sua attività di pedagogo di massa che si rivolge ad un pubblico eterogeneo in un contesto storico, sociale e letterario ben preciso, ma i cui capisaldi pedagogici sono riscontrabili da sempre nelle scienze dell'educazione e nella didattica, anche quando entra in contrasto con le strutture educative di quel periodo.

Come afferma Enzo Siciliano «la pedagogia in Pasolini non è solo un argomento, ma il soggetto stesso della sua espressività»<sup>3</sup>. Il processo educativo per l'autore «significa non solo contribuire a creare “una grande cultura” o aiutare qualcuno a formarsi il carattere, ma soprattutto far scoprire cosa è reale e cosa irreale. E inoltre: educando la collettività – e dunque facendo “come se” ci fosse una cosa chiara e distinta chiamata “progresso” – in fondo Pasolini cerca di educare anche se stesso, trasformando e rendendo comunicabile la sua parte barbarica e “dionisiaca”»<sup>4</sup>.

## 1. I fondamenti della *paideia* pasoliniana

Una lettura attenta e puntuale dell'*opera omnia* di Pasolini mette in un *pathos* educativo, presente non solo negli *Scritti corsari* o nelle *Lettere luterane*, un *fil rouge* che pervade tutti i suoi scritti.

Prima però di rintracciare nei diversi generi della produzione pasoliniana la vocazione educativa e l'immaginario pedagogico, è necessario delineare i fondamenti di questa sua *paideia*.

Il nutrimento formativo di Pier Paolo Pasolini proviene da alcune personalità di spicco del mondo intellettuale dell'Ottocento e del Novecento, che rappresentano il *background* pedagogico dell'autore. Uno di questi è Antonio Gramsci (1891-1937), che certamente non fu un pedagogo nel senso tecni-

<sup>2</sup> L. Capitani, *Pasolini: il “clemente principio d'autorità” e la scuola impossibile*, in R. Cornero, A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio Editori, Venezia 2015, 49.

<sup>3</sup> E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Giunti, Firenze 1995, 530, nota 11.

<sup>4</sup> F. La Porta, *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà*, Le Lettere, Firenze 2002, 28.

co del termine, perché le sue riflessioni non sono nozioni teoriche sui processi educativi nella scuola, ma considerazioni filosofiche, politiche e sociali connaturate alla storicità del momento. A Gramsci, ad esempio, Pasolini deve la dialettica, il pensiero pessimistico, l'empirismo eretico, il concetto di educazione come egemonia<sup>5</sup>, la concettualizzazione dei rapporti degli intellettuali con le masse, il ruolo dell'istruzione, l'organizzazione della cultura, la teorizzazione del nuovo intellettuale<sup>6</sup>, l'interesse per i rapporti tra classi al potere, fra centro e periferia, fra norma e diversità<sup>7</sup>.

Certamente Pasolini non è gramsciano, poiché, mentre l'autore è utopico nell'attendere il riconoscimento dello stato di crisi della società borghese italiana del dopoguerra, per il ripensamento delle istituzioni, dei valori e conseguentemente quindi per un attivismo politico-culturale, Gramsci, invece, è realistico nell'affermare il bisogno di una prassi politica votata all'azione e all'attivismo rivoluzionario, in senso marxistico<sup>8</sup>.

Appare interessante far riferimento anche a John Dewey (1859-1952) e Carleton Wolsey Washburne (1889-1968), due protagonisti di quell'approccio pedagogico chiamato attivismo, che stimola l'apprendimento attraverso il fare. L'attivismo, il cui maggiore esponente fu proprio l'americano John Dewey, fu un contributo notevole per tutti quegli insegnanti come Pasolini attenti ad una scuola che parta sempre dai bisogni, dagli impulsi e dagli interessi degli alunni. L'elemento costante della filosofia di Dewey è la centralità dell'esperienza, il cui principio fondamentale è riscontrabile nell'espressione *learning by doing* (imparare facendo), una modalità di apprendimento che aiuta il discente, attraverso il "fare", ad organizzare la sua conoscenza. Dewey, che per alcune affermazioni ritenute scandalose in materia di libertà sessuale fu estromesso dalla docenza universitaria, evidenziava l'inadeguatezza delle scuole tradizionali, basate su modelli statici del sapere, scissi dall'esperienza concreta e dal contesto sociale, mentre valorizzava quelle scuole che privilegiavano le reali capacità degli allievi, lo sviluppo delle loro potenzialità, l'acquisizione di un sapere legato all'esperienza. L'insegnante per Dewey non deve sostenere

<sup>5</sup> Il 30 dicembre 1928, dal carcere Gramsci scrive alla moglie Giulia Schucht: «penso che l'uomo è tutta una formazione storica, ottenuta con coercizione» (A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, Einaudi, Torino 1965, 313); in un'altra opera scrive: «Ogni rapporto di "egemonia" è necessariamente un rapporto pedagogico e si verifica non solo nell'interno di una nazione, fra le diverse forze che la compongono, ma nell'intero campo internazionale e mondiale, tra complessi di civiltà nazionali e continentali» (A. Gramsci, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Einaudi, Torino 1965, 26).

<sup>6</sup> Cfr. A. Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Einaudi, Torino 1949, 7.

<sup>7</sup> Cfr. A. Broccoli, *Antonio Gramsci e l'educazione come egemonia*, La Nuova Italia, Firenze 1972; E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Il Mulino, Bologna 1985, 14-15.

<sup>8</sup> Cfr. F. Vighi, *La ragione dell'altro*, Longo, Ravenna 2001, 156.

un'istruzione libresca, ma è il responsabile dei processi educativi e favorisce le capacità critiche degli allievi. Il pedagogista americano, a differenza della Montessori, non contempla l'uso di strategie didattiche innovative o l'impiego di strumenti specifici, si limita ad evidenziare che l'ambiente scolastico deve essere adatto alle possibilità effettive degli studenti<sup>9</sup>.

Carleton Wolsey Washburne, amico e sostenitore di Dewey, diffuse in Italia il pensiero pedagogico del suo maestro, cercando di fare uscire la scuola italiana da quell'isolamento pedagogico che l'aveva segnata durante il fascismo, anche attraverso la riforma dei programmi scolastici del Ministero della Pubblica Istruzione. Egli portò avanti un insegnamento individualizzato fondato sul libero raggruppamento degli alunni, i quali poi seguivano un programma diviso in una parte comune, che sviluppava conoscenze tecniche di base, e una parte libera e creativa. L'obiettivo era quello di combattere il nozionismo e valorizzare le competenze individuali, fornendo agli studenti così le cognizioni necessarie per essere in grado di inserirsi nella società<sup>10</sup>.

Non sempre Pasolini sostenne con fervore la "moda" deweyana in Italia, l'autore avanza altresì delle critiche «alla degenerazione dei metodi attivi nella nostra scuola»<sup>11</sup>. Nelle pagine inedite del romanzo *Il sogno di una cosa* si parla, infatti, della scuola attiva:

Occorrono i mezzi, le mediazioni. Ho letto qualcosa nei moderni metodi scolastici (l'attivismo) che si valgono appunto di "mezzi" che non siano la pura relazione oratoria dell'insegnante, sacrificando la tradizionale autorità di quest'ultimo per la partecipazione attiva dei ragazzi. È essenzialmente giusto, però... per far studiare i ragazzi volentieri, "entusiasmarli", occorre ben altro che adottare un metodo più moderno e intelligente. Si tratta di sfumature, di sfumature rischiose e emozionanti<sup>12</sup>.

Nell'articolo *Poesia nella scuola*, Pasolini fa un esplicito riferimento a Friedrich Wilhelm Foerster (1869-1966), filosofo e pedagogista tedesco, noto per le sue posizioni pacifiste e per la sua pubblica opposizione al nazismo e ad ogni forma di totalitarismo. Cristiano protestante, ma aperto ad una visione ecumenica che riconosce alla Chiesa Cattolica la fonte più genuina della tradizione cristiana, Foerster fondò la sua prassi pedagogica su uno sviluppo integrale dell'uomo, modellato sulla figura del Cristo e su una salda formazione del carattere come capacità di ordinare la vita ad una

<sup>9</sup> Cfr. J. Dewey, *Il mio credo pedagogico. Antologia di scritti sull'educazione*, La Nuova Italia, Firenze 1954.

<sup>10</sup> Cfr. C.W. Washburne, *Filosofia vivente dell'educazione*, Le Monnier, Firenze 1957.

<sup>11</sup> E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, 31.

<sup>12</sup> Le pagine sono state recuperate e pubblicate postume da E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Edizione BUR, Milano 1981, 161-162.

gerarchia di valori morali. Come Pasolini, anche Foerster, nella sua produzione, si occupò di temi etici molto scottanti per il suo tempo, per esempio l'educazione sessuale e il rifiuto della violenza<sup>13</sup>.

L'attenzione verso la dimensione sessuale, che si rivela soprattutto nella passionalità con cui Pasolini descrive il ruolo della corporeità nell'incontro con l'altro, attraversa tutta la sua opera e condiziona il suo ruolo di pedagogo. In questa passione verso il corpo non è difficile leggere l'influenza di due filosofi e psicoanalisti: Sigmund Freud (1856-1939) e Jacques Lacan (1901-1981). Freud si preoccupò di evidenziare come l'inconscio influenzi il corpo, e prendendo come punto di partenza l'isteria, attraverso l'osservazione dei sintomi che il corpo manifesta, iniziò a costruire una teoria delle pulsioni per spiegare l'eccessiva eccitazione nel corpo e la ricerca di soddisfazione oltre l'appagamento dei bisogni<sup>14</sup>. Lacan riprese la teoria freudiana delle pulsioni apportando delle modifiche, fra queste l'articolazione del linguaggio; infatti egli sottolineò come il significante entri nel corpo con la domanda dell'altro e ciò lo portò così ad elaborare la nozione di corpo come «sostanza godente»<sup>15</sup>. Pasolini è molto vicino a Lacan in quanto «non si limita, cioè, a ribadire la valenza espressiva del corpo nel suo tradurre i conflitti e le inquietudini della vita psichica. Piuttosto il suo interesse è quello di mostrare come il corpo sia divenuto luogo di una plasmazione inconscia di tipo sociale. In questo, la sua riflessione si avvicina all'idea lacaniana dell'inconscio come “discorso dell'Altro” (...). Quello che interessa a Pasolini è illustrare come il potere – il discorso istituito dall'Altro – possa agire, fabbricare, dare forma al corpo»<sup>16</sup>.

Sicuramente non in modo esplicito e diretto, ma nel retroterra pedagogico di Pasolini, soprattutto nel momento in cui egli parla di una «pedagogia universale dell'amore»<sup>17</sup>, elemento fondamentale della relazione didattica, si può individuare il pensiero di Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), pedagogo e filosofo svizzero, che introdusse il concetto di educazione del cuore (educazione all'affettività, del sentimento) ed educazione familiare. Per il pedagogo svizzero il focolare domestico è il luogo dove può realizzarsi l'educazione integrale del fanciullo dal punto di vista morale, religioso e intellettuale. Protagonista di questo modello educativo è la donna, che con il suo amore materno educa attraverso l'esempio. L'istituzione scola-

<sup>13</sup> Cfr. F.W. Foerster, *Scuola e carattere: Problemi pedagogico-morali della vita scolastica*, La Scuola, Brescia 1957; F.W. Foerster, *Alle soglie della maggiore età. Etica per giovani e per gli educatori*, STEN, Torino 1914.

<sup>14</sup> Cfr. S. Freud, *Opere. I. Studi sull'Isteria e altri scritti (1886-1895)*, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

<sup>15</sup> J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX. Ancora 1972-1973*, Einaudi, Torino 2015, 24.

<sup>16</sup> M. Recalcati, *Pasolini. Il fantasma dell'origine*, Feltrinelli Editore, Milano 2022, 14.

<sup>17</sup> Intervista a Pier Paolo Pasolini presente in: J. Dufлот (a cura di), *Il sogno del centauro*, (traduzione di M. Schruoffeneger), Editori Riuniti, Roma 1983, 168.

stica dovrebbe mettersi in continuità con il modello educativo domestico nel fornire gli strumenti affinché gli allievi possano emanciparsi da una condizione sociale subalterna e riscattarsi attraverso il lavoro, verso una esistenza dignitosa e soddisfacente<sup>18</sup>.

Altrettanto indirettamente, quando Pasolini descrive il ruolo educativo e valoriale dei compagni di Gennariello per il suo processo di formazione, vi è il riferimento allo psicologo, biologo, pedagogista e filosofo svizzero Jean Piaget (1896-1980), per il quale lo sviluppo cognitivo avviene attraverso l'assimilazione delle informazioni direttamente dall'ambiente circostante. Nello specifico, secondo Piaget, l'interazione con i coetanei è di fondamentale rilevanza per sviluppare una riflessione ragionata sulle diverse questioni sociali<sup>19</sup>.

Dopo aver analizzato le fonti che, con molta probabilità, ispirano il maestro di Casarsa nell'elaborare il suo pensiero pedagogico, vanno individuati gli interlocutori destinatari dell'interesse di Pasolini per ciò che concerne la formazione.

Il primo interlocutore è il popolo:

oggetto d'amore, "società bassa" costretta dai padroni a vivere in condizioni d'inferiorità, va educato, ma l'educazione deve rispettare i suoi principi, le sue radici, la sua identità. E infatti nel momento in cui lo "sviluppo senza progresso" della società italiana negli anni Cinquanta e Sessanta stravolge i connotati più intimi del popolo attirandolo nella corsa ai consumi e all'imborghesimento, l'ansia pedagogica di Pasolini da amorosa si trasforma in violenta, da dolcemente educativa diventa un programmatico atto d'accusa contro le violazioni che il popolo ha subito, contro il popolo stesso che le ha accettate<sup>20</sup>.

Il secondo interlocutore di Pasolini è la borghesia:

«classe odiata e amata, di cui si sente nello stesso tempo partecipe e schiavo, di essa Pasolini ha una visione decisamente negativa. E qui il processo didattico rappresentato da Pasolini nei testi, non è tanto un modello di educazione quanto di rieducazione, cioè la distruzione – magari con lo strumento dello scandalo – di un sistema di norme calcificato dalle convenzioni e la creazione di un nuovo sistema di norme più libero, creaturale, ma dai contorni non precisati, ambiguo, sfuggente. Insomma, una generica utopia»<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Cfr. J.H. Pestalozzi, *L'educazione. Pagine scelte*, La Nuova Italia, Firenze 1974.

<sup>19</sup> Cfr. J. Piaget, *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, Einaudi, Torino 1955; J. Piaget, *Lo sviluppo mentale del bambino e altri studi di psicologia*, Einaudi, Torino 1967; J. Piaget, *Dal bambino all'adolescente. La costruzione del pensiero*, La Nuova Italia, Firenze 1969.

<sup>20</sup> E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, 6.

<sup>21</sup> *Ibidem*, 6.

Pensare di poter insegnare qualcosa ad una classe borghese di cui l'intellettuale non ha alcuna stima sarebbe alquanto inutile e insignificante. L'interesse di Pasolini nei confronti della borghesia è di tipo profetico, non certamente per innescare un cambiamento, considerato impossibile<sup>22</sup>.

I veri protagonisti dell'opera del poeta corsaro, che potrebbe essere rappresentata, secondo quanto afferma Golino<sup>23</sup>, come un polifonico *Bildungsroman*, cioè un multiplo “romanzo di formazione”, «intriso di nevrosi didattiche, costellato di iniziazioni e di adattamenti conflittuali alla vita adulta, alla società»<sup>24</sup>, sono i bambini e i giovani, popolani o borghesi o sottoproletari; essi «costituiscono una sorta di ceto interclassista che Pasolini rappresenta e a cui si rivolge con le mille attitudini del proprio magistero “naturale”, nominandone i protagonisti, in prosa e in poesia, con un lessico fin troppo lezioso e sentimentale, in lingua e in dialetto»<sup>25</sup>.

Con i giovani Pasolini spesso ebbe un rapporto conflittuale e controverso, pur rimanendo sempre il centro del suo narrare. Egli li raffigura in ogni situazione della vita e sempre nel loro mondo reale: sia quello della borghesia o quello friulano. Sono una materia da plasmare, ma al contempo rappresentano quella forza del cambiamento che può modellare il mondo<sup>26</sup>, «è questo il potere primigenio della gioventù»<sup>27</sup>.

Manomessi dal potere consumistico, trasformati dalle mode, corrosi negli slanci culturali, i giovani hanno smarrito la vitalità dialettica, diventando passivi, nevrotici e inclini alla violenza<sup>28</sup>. Per Pasolini “società dei consumi” e “nuovo fascismo” sono espressioni equivalenti poiché il “nuovo fascismo” si realizza proprio attraverso una “società dei consumi”:

<sup>22</sup> Cfr. S. Casi, *Ragazzi di vita, maestri di vita*, in R. Cornero, A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio Editori, Venezia 2015, 118.

<sup>23</sup> Cfr. E. Golino, *Pasolini, pedagogo di massa*, in R. Cornero, A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio Editori, Venezia 2015, 10.

<sup>24</sup> E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, 7.

<sup>25</sup> *Ibidem*, 7.

<sup>26</sup> Interessante è l'intervento comparso il 16 luglio 1960 sul settimanale “Vie Nuove”: «Io so che i migliori italiani sono i giovani, dai sedici ai vent'anni: di gran lunga i migliori. Essi sono ancora alle soglie della vita sociale, e di essa vedono solo i più puri ideali: non ne sono ancora contaminati, corrotti, avviliti, livellati, spaventati [...]. Essi sono ancora lineari, disponibili, possono “credere”. Il vizio fondamentale della società piccolo-borghese cattolica, ossia la viltà, non li ha ancora contagiati (P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, 887-888)»

<sup>27</sup> E. Lavagnini, *Il racconto di un'eterna gioventù*, in R. Cornero, A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio Editori, Venezia 2015, 132.

<sup>28</sup> Cfr. F. Pierangeli, “*Del prendersela con i giovani*”. *Spunti di dibattito dall'ultimo ottobre di Pasolini*, in R. Cornero, A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio Editori, Venezia 2015, 141-160.

la sua configurazione di potere, storicamente concretatasi attraverso i processi di trasformazione della società, dell'economia e della cultura italiane del dopoguerra, dev'essere analizzata in primo luogo nei suoi dispositivi di riproduzione. E tra questi dispositivi di riproduzione Pasolini, con grande chiarezza e lucidità, indica la scuola e la televisione [...]. La scuola è uno dei campi di battaglia in cui la posta in gioco è riconoscibile nella costruzione delle identità collettive e in un'operazione di costruzione linguistica che corrisponde all'edificazione che è la società "del capitale". La televisione è, al pari della scuola, quel potere in grado di unire un paese storicamente disunito mediante la potenza di un linguaggio tecnico-economico-burocratico capace di plasmare quello che Pasolini ora chiama la "lingua scritta della realtà" (riflettendo sul cinema come dispositivo di "scrittura" della realtà), ora quel "linguaggio delle cose" su cui si consuma l'impossibilità di qualsiasi insegnamento<sup>29</sup>.

Pasolini guarda i giovani non solo con lo sguardo dell'intellettuale, dell'antropologo, del sociologo, ma anche dell'amante. Di questo rapporto erotico con i ragazzi è cosciente, ma è proprio tale rapporto che gli consente di elaborare su di loro delle osservazioni attente e pertinenti, diventando così una cattedra che il mondo intellettuale non ha mai studiato.

L'omosessualità di Pasolini, per quanto possa essere stata vista in modo diffamatorio, anche in merito agli scandali che lo hanno coinvolto, gli permette di amare tutto ciò che costituisce l'essenza dei giovani, proprio partendo da loro corpo. È opportuno però fare una precisazione, l'autore non ama l'idea di ragazzo o di giovinezza in sé, ma ama proprio la loro fisicità. Da questa carnalità parte l'*eros* pedagogico di Pier Paolo Pasolini<sup>30</sup>. Raffaele Mantegazza elabora un pensiero che potrebbe essere oggetto di fraintendimenti nell'ordine della pedofilia, in realtà per lui non si può educare senza *eros*:

l'*eros* pedagogico, incarnato, carnale, fatto di uno sguardo che si posa sul corpo del ragazzo, è il motore di qualunque relazione educativa. Non esiste relazione educativa senza carnalità, senza innamoramento fisico, in tutte le sue dimensioni, del corpo della persona che ho davanti. [...] Dunque, l'*eros* pedagogico consiste nel fatto che io con il mio corpo sto davanti, di fianco al corpo del ragazzo, per aiutarlo a crescere. [...] Recuperare l'idea di un *eros* pedagogico significhi oggi recuperare l'idea che l'educazione è un rapporto tra corpi, anche con tutte le difficoltà e il fascino rischioso che questo comporta. E un rapporto tra corpi è un rapporto tra un io e un tu<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> R. Kirchmayr, *Imparare a vivere. Una pedagogia della passione e del rifiuto*, in R. Cornero, A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio Editori, Venezia 2015, 27-28.

<sup>30</sup> Cfr. R. Mantegazza, *Con pura passione. L'eros pedagogico di Pier Paolo Pasolini*, Edizioni della Battaglia, Palermo 1997.

<sup>31</sup> R. Mantegazza, *Per crescere un uomo. Pasolini, i ragazzi, l'educazione*, in R. Cornero, A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio Editori, Venezia 2015, 106-107.

Qualsiasi educatore istauri una relazione pedagogica con i giovani deve partire da quella straordinaria bellezza fisica che li caratterizza, perché è proprio questa il motore del processo educativo. Osserva Pasolini: «I ragazzi e i giovani sono in generale degli esseri adorabili, pieni di quella sostanza vergine dell'uomo che è la speranza, la buona volontà, mentre gli adulti sono in generale degli imbecilli, resi vili e ipocriti dalle istituzioni sociali in cui crescendo sono venuti a poco a poco incastrandosi»<sup>32</sup>.

Perché i giovani sono belli mentre gli adulti brutti? Per Pasolini gli adulti sono brutti perché hanno tradito le speranze e le promesse della giovane età. I giovani sono belli perché concreti e rivoluzionari. L'invito che egli rivolge loro è di crescere, perché arrestare la crescita è morire, mantenendo la bellezza del bambino.

L'omologazione è una forma di bruttezza, perché attraverso essa si perde l'attenzione alle differenze, al particolare. Il processo educativo, infatti, parte proprio dalla diversità di due soggetti: educatore e ragazzo, dove il primo offre al secondo occasioni di amare. L'oggetto dell'innamoramento però non sarà l'educatore, ma lo scibile e le esperienze da lui trasmessi.

Secondo Mantegazza «Pasolini ci insegna che l'eros pedagogico, fondamentale, è vincolato alla rinuncia del possesso erotico della persona amata. Questa rinuncia rende ancora più forte la relazione e la libera da qualunque fantasma. Allora l'ascesi, la rinuncia a rendere reale la relazione erotica, rende ancora più forte la relazione educativa. La rinuncia erotizza l'oggetto dell'insegnamento»<sup>33</sup>.

L'esplorazione del corpo dei giovani e di quel mistero che nasconde spingono Pasolini verso una riflessione sull'alterità. La sua missione educativa, il suo impegno pedagogico è una forma di apertura all'altro e la pedagogia da lui proposta, quindi, deve narrare la costruzione di questa alterità<sup>34</sup>.

Ogni luogo è un campo nel quale fare esperienza dell'Altro: un'aula di una scuola fatta di molte voci, storie, volti per essere vissuta, in cui nessuno è *tabula rasa* e pur mantenendo le sue peculiarità ridefinisce il viaggio in un'avventura di sguardi che cominciano a dialogare. L'immensa eredità di Pasolini non offre confortanti approdi, ma coordinate per riorientare una riflessione propensa all'ascolto della diversità. L'incontro quotidiano con l'Altro, nelle periferie d'Italia e del mondo, rimette in discussione, prepotentemente, le nostre certezze, è terreno della crisi identitaria e della sospensione di ogni giudizio<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> P.P. Pasolini, *I Dialoghi*, Editori Riuniti, Roma 1980, 150.

<sup>33</sup> R. Mantegazza, *Per crescere un uomo. Pasolini, i ragazzi, l'educazione*, 114.

<sup>34</sup> Cfr. M.A. Bazzocchi, *Alterità e pedagogia: il corpo dei ragazzi*, in R. Cornero, A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio Editori, Venezia 2015, 89-104.

<sup>35</sup> A. Tredicine, *Pier Paolo Paolini e lo "sguardo" del pedagogo*, in R. Cornero, A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio Editori, Venezia 2015, 185.

Solo dopo che l'ego viene turbato dalla diversità dell'altro, l'educatore può diventare interprete di culture, in un viaggio che dall'osservare allo scrivere ci libera dalla paura del diverso, da ogni forma di razzismo.

## 2. La passione pedagogica nell'attività didattica

È la vita stessa di Pier Paolo Pasolini l'opera più significativa a partire dalla quale è possibile ricostruire la passione pedagogica di un intellettuale e scrittore che ha saputo percepire i mutamenti che avrebbero caratterizzato il futuro della società. Da una parte, nella sua esperienza di pedagogo ed educatore, Pasolini teorizza e sperimenta nuovi modelli didattici ed educativi; dall'altra, proprio perché ha verificato sul campo un nuovo modo di trasmettere apprendimenti, può permettersi, con la sua opera letteraria, di ri-educare il lettore.

L'impegno pedagogico di Pasolini in parte deriva, sicuramente, dalle sue origini; infatti è il primogenito dell'ufficiale di fanteria bolognese, Carlo Alberto Pasolini, e della maestra casarsese Susanna Colussi, le cui professioni, legate ai processi formativi della persona, diventano per lui modello educativo.

Sin da giovanissimo Pasolini intraprende l'attività di insegnamento proprio nel paese dove viveva: Casarsa della Delizia in Friuli. Durante la Seconda guerra mondiale molte scuole della zona erano state chiuse, per insegnare non era necessaria alcuna abilitazione particolare, quindi Pier Paolo, ancora laureando, decide di costituire una "scuoletta" privata proprio nel villaggio contadino in cui abitava: Versuta. Il personale fu reclutato fra amici e conoscenti, anche la madre si impegnò in prima persona nel progetto del figlio, curando l'insegnamento elementare dei poveri ragazzi che frequentavano la casa abbandonata di Versuta, adibita ad edificio scolastico. Le lezioni iniziavano dopo pranzo e il tempo scuola era scandito da attività di insegnamento e da momenti ludico-ricreativi<sup>36</sup>. I ricordi di quelle giornate rimasero indelebili in Pasolini: «la nostra non fu più una scuola, ma una specie di cenacolo, cui offrivo il meglio di quelle energie che mi si erano serbate pure»<sup>37</sup>.

Le istituzioni purtroppo non videro di buon occhio la nascita di questa scuola non autorizzata, quindi intimarono a Pasolini di chiuderla, ma lui, con tenacia e determinazione, decise di proseguire le attività a casa sua, fino a quando i bombardamenti non la rasero al suolo. Le lezioni si interruppero per un breve periodo, ma poi ripresero nei campi di granoturco.

<sup>36</sup> Cfr. A. Felice, *Un "villaggio di dieci case": Pasolini a Versuta*, in M. Venier, G. Zanello (a cura di), *Cultura in Friuli 5-15 giugno 2014*, Società Filologica Friuliana, Udine 2015, 99-111.

<sup>37</sup> N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989, 81.

Il 18 febbraio 1945, sempre a Casarsa della Delizia, Pier Paolo Pasolini, insieme ad alcuni suoi amici, fondò l'Accademia di Lenga Furlana. L'Istituto, costituito da lettori appassionati di Graziadio Isaia Ascoli, linguista, glottologo, glottoteta e docente di italiano, raccoglieva un gruppo di *neòteroi* seguaci dei principi del felibrismo regionale. Dopo la morte del fratello l'Academiuta fu dedicata a Guido, ucciso da alcuni partigiani comunisti pochi giorni prima, nell'eccidio di Porzûs.

I poeti si riunivano la domenica pomeriggio, intrattenendosi con letture di poesie e ascolto di brani musicali eseguiti dalla violinista Pina Kalc. Nel mese di agosto dello stesso anno uscì il primo di cinque numeri dello *Stroligùt (Il Lunarietto)*, la rivista ufficiale dell'Academiuta. Pasolini invitava poeti e scrittori a collaborare con testi in lingua friulana e circa quindici o venti poeti subirono la sua influenza, tra cui Amedeo Giacomini, Umberto Valentinis, Novella Cantarutti, Leonardo Zanier, Federico Tavan, Giacomo Vit e Nelvia Di Monte.

Per Pasolini «l'*Academiuta* fu dapprincipio la realizzazione di un sogno arcadico e felibristico, il recupero di una concezione preziosa e rustica di vita, ed anche l'invenzione tutta poetica d'un mondo storico che aveva realtà solo nell'immaginazione di alcuni giovani di vent'anni»<sup>38</sup>.

Il primo spettacolo dell'Academiuta fu la messa in scena della favola drammatica dal titolo *I fanciulli e gli elfi*, scritta per i ragazzi già a partire dell'autunno del 1944, ma rappresentata dopo la guerra, il 15 luglio 1945, nel teatro dell'asilo di Casarsa e poi replicata nella vicina San Giovanni. Lo spettacolo era costituito da un'*ouverture* di cori friulani, diretti dalla violinista Pina Kalc, e da alcune scene realizzate una decina di studenti della scuola di Versuta e dallo stesso Pasolini nei panni dell'Orco. L'allegoria, contrapponendo creature felici e selvagge a fanciulli già plasmati dall'educazione, vuole percorrere il tema del rapporto tra natura e civiltà attraverso le relazioni che si instaurano tra i personaggi, per evidenziare i diversi processi educativi derivanti dai vari contesti di vita<sup>39</sup>.

Alla fine del 1947 Pasolini ottenne l'incarico di due anni per l'insegnamento delle materie letterarie alla scuola media di Valvasone, che raggiungeva ogni mattina in bicicletta<sup>40</sup>. Gli alunni testimoniano che, per coinvolgerli nello studio della letteratura, egli presentava autori contemporanei che non solo non comparivano nelle antologie in uso nelle scuole, ma che, addirittura, per quei tempi, erano ancora poco conosciuti: Ungaretti, Saba, Mon-

<sup>38</sup> E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, 132.

<sup>39</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2001, 98-106; cfr. anche A. Felice, *Pasolini maestro di teatro scuola. L'"unicum" de «I fanciulli e gli elfi»*, in R. Cornero – A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Marsilio Editori, Venezia 2015, 69-76.

<sup>40</sup> Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, 116.

tale, Penna, Cardarelli, Quasimodo. Pasolini coinvolgeva i suoi ragazzi anche in attività teatrali, pittoriche e sportive.

Nel 1949 la carriera didattica di Pasolini fu bruscamente interrotta da un'accusa di atti osceni e corruzione di tre minori che, secondo quanto riportato dai carabinieri della Stazione di Cordovado, il 29 agosto avrebbe pagato per rapporti di masturbazione, alla sagra di Santa Sabina a Ramuscello. La famiglia di Pasolini, grazie all'intervento dell'avvocato Bruno Brusin, convinse i genitori dei ragazzi a non querelarlo. Le indagini proseguirono, ma si interruppero in un secondo momento per mancanza di denuncia da parte delle famiglie dei minori. Successivamente arrivò una sentenza di condanna per atti osceni in luogo pubblico, ma durante il processo di appello tutti gli imputati furono assolti. Nonostante ciò, Pasolini fu sospeso dall'insegnamento e il PCI di Udine decise di allontanarlo dal partito «per indegnità morale e politica»<sup>41</sup>.

Nel 1950 Pasolini si trasferì con la madre a Roma, costretta a lavorare come cameriera; nell'ultimo trimestre del 1951 fu assunto come insegnante a Ciampino, in una scuola privata intitolata a "Francesco Petrarca", diretta dai Professori Gennaro e Anna Bolotta, rimanendovi fino a dicembre 1954<sup>42</sup>. Ciò gli permise di liberare la madre dal lavoro e di affittare una casa vicino Rebibbia, anche se abbastanza distante dalla scuola di Ciampino.

Numerose sono le testimonianze di quegli anni sia da parte di Anna Bolotta, direttrice della scuola, sia degli studenti. Il suo era un insegnamento interdisciplinare, che superava i limiti costituiti dai blocchi delle singole discipline e dal nozionismo. Le lezioni erano arricchite da argomenti non presenti nei programmi ministeriali e da incontri che avvenivano fuori dalle aule scolastiche, ad esempio per andare al Cinemascope<sup>43</sup>.

Così scrive Luca Raimondi:

Pasolini usava la maieutica socratica. Non dava giudizi e non imponeva dottrine. Spingeva alla riflessione, stimolava il dubbio e il senso critico. Soprattutto, diceva sempre di osservare la realtà e di raccontare le proprie esperienze. Cercava di far discernere ai suoi ragazzi la differenza tra i mondi fantastici in cui sovente si baloccavano e il mondo reale in cui vivevano: e cerca di far apparire quest'ultimo ai suoi occhi tanto bello quanto quell'altro, perché nella realtà si celava anche la verità, non la falsità e le bugie da cui sono sempre pericolosamente insidiati i ragazzini. La scuola non doveva proporre idoli, ma indicare la via della libertà e della verità (...). Il metodo che seguiva con i suoi ragazzi era lo stesso con cui nascevano le sue opere artistiche. Alla base vi era un forte bisogno di verità, lo stesso che lo spingeva

<sup>41</sup> *Ivi*, 142.

<sup>42</sup> Cfr. G. Meacci, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Minimum fax, Roma 1999, 85.

<sup>43</sup> Cfr. *Ivi*, 97-98.

anche a interessarsi alla vita dei suoi alunni. Per lui i ragazzi erano qualcosa di vivo e di palpitante e cercava di interessarsi al loro vissuto, alle loro famiglie. Non era un burocrate, il suo era un insegnamento che, come già abbiamo sottolineato, partiva da una base emotiva e passionale cui seguiva, in posizione subordinata ma non inessenziale, uno spirito razionale e investigativo. Non un professore-impiegato, legato al registro e a un efficientismo pragmatico, legato al “fare” più che al “saper fare”, bensì un professore intellettuale e scrittore<sup>44</sup>.

I numerosi impegni di Pasolini e il successo che pian piano si legava a lui, distolsero il professore dall’insegnamento, ma la sua passione pedagogica non venne mai meno e la si può riscontrare in tutte le sue opere. Non fece mai mancare il suo impegno a sostegno dell’Istituzione Scolastica, della scuola vera, che forma i cittadini e non di quella della Riforma Gentile, serva del potere e del consumismo.

### 3. La riflessione pedagogica nelle opere principali

L’impegno educativo di Pasolini presente nella sua attività didattica motivò una riflessione pedagogica che riscontriamo trasversalmente in tutte le sue opere giornalistiche, letterarie, saggistiche e cinematografiche.

Per quanto riguarda l’opera giornalistica si possono citare quattro articoli pubblicati tra il 1948 e il 1949, dopo l’esperienza friulana di insegnamento di Versuta e Valvasone, sul quotidiano della federazione PCI di Venezia “Il Mattino del Popolo”, successivamente inseriti nel testo *Un paese di temporalità e di primule*, a cura di Nico Naldini, nella quarta parte intitolata *Dal diario di un insegnante*<sup>45</sup>.

Nel primo articolo *Scolari e libri di testo*<sup>46</sup> il maestro di Casarsa critica l’efficacia didattica di certe antologie scolastiche che non stimolano la curiosità dello studente e che, addirittura, ne sottovalutano l’intelligenza. L’errore che spesso viene fatto è pensare che l’insegnante si debba abbassare al livello del ragazzo; Pasolini crede, invece, che gli studenti non vogliono rimanere prigionieri del loro mondo ma cerchino strade per uscirne e per conoscere ciò che sta fuori. L’insegnante deve offrire questa opportunità, stimolando la curiosità e non temendo di essere “difficile” nell’insegnamento, perché le difficoltà entusiasmano come il gioco. I ragazzi disprezzano lo studio perché non

<sup>44</sup> L. Raimondi, *Per un’educazione corsara e luterana. Pedagogia di Pasolini*, eBook per Kindle.

<sup>45</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Un paese di temporalità e primule*, 269-283.

<sup>46</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Scolari e libri di testo*, in Idem, *Un paese di temporalità e primule*, 269-272.

è considerato un'avventura, ma una noiosa convenzione; il docente, quindi, deve essere creativo ed ideare situazioni interessanti affinché l'apprendimento diventi stimolante come l'esperienza ludica.

Il secondo articolo *Dal diario di un insegnante*<sup>47</sup> presenta alcuni aneddoti della sua attività didattica, ad esempio come quando, per spiegare la seconda declinazione, dovette inventare la favola del mostro Userum che esige vittime umane da un villaggio finché non giunge un cavaliere che lo uccide dividendolo in tre parti, corrispondenti ai suffissi della seconda declinazione (*us-er-um*). In questo scritto Pasolini si paragona al cavaliere che salva i ragazzi ma comprende anche che non deve attirare su di sé l'interesse dei ragazzi ma essere solo mezzo, mai fine. Scrive, infatti, Pasolini: «Capii che erravo credendo che il nostro rapporto dovesse essere un rapporto di reciproco amore: no, io dovevo mettermi in disparte, ignorarmi, dovevo essere mezzo, non già fine, d'amore»<sup>48</sup>. L'insegnante, quindi, deve essere animatore del processo educativo, non oggetto d'amore; deve saper suscitare amore e passione per l'oggetto di studio.

Il terzo articolo *Scuola senza feticci*<sup>49</sup> è firmato con lo pseudonimo di Erasmo Colus, forse per paura di certe sue affermazioni troppo spinte sull'impube e l'adolescente, che avrebbero potuto innescare pettegolezzi sulla sua ancora clandestina omosessualità. Lo scopo di questo articolo è evidenziare la funzione «di liberazione e di depurazione»<sup>50</sup> dell'educatore-insegnante, per permettere ai ragazzi lo sviluppo di capacità critiche in grado di far cadere quegli idoli che non consentono un adeguato sviluppo intellettuale e che inducono alla creazione di illusioni o equivoci che prima o poi genereranno, nei ragazzi, grandi delusioni. La scuola, quindi, deve far cadere tutti i feticci, in *primis* quello del ruolo dell'insegnante che con la sua austerità intimorisce i ragazzi; l'insegnante deve invece umanizzarsi, farsi scoprire nei sentimenti, nelle debolezze, nella quotidianità, pur mantenendo sempre un profilo culturale alto. Pasolini precisa però che l'obiettivo della sua polemica «non è il professore severo, ma il professore convenzionale»<sup>51</sup>, evidenziando alla fine dell'articolo che lo scopo dell'educazione è la «creazione di una cultura»<sup>52</sup>.

Nel quarto e ultimo articolo *Poesia nella scuola*<sup>53</sup> il discorso pedagogico

<sup>47</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Dal diario di un insegnante*, in Idem, *Un paese di temporalis e primule*, 273-276.

<sup>48</sup> *Ivi*, 276.

<sup>49</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Scuola senza feticci*, in Idem, *Un paese di temporalis e primule*, 277-279.

<sup>50</sup> *Ivi*, 277.

<sup>51</sup> *Ivi*, 278.

<sup>52</sup> *Ivi*, 279.

<sup>53</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Poesia nella scuola*, in Idem, *Un paese di temporalis e primule*, 280-283.

di Pasolini si sofferma sull'importanza dell'insegnamento della poesia, purtroppo nella scuola relegata ad un ruolo minore in quanto non considerata adatta ad incrementare i processi produttivi: «la si giudica con molta approssimazione attribuendole dati meramente culturali o sentimentali»<sup>54</sup>. Per il poeta corsaro, invece, la poesia è fondamentale per innescare un processo creativo non utilitaristico ma fine a sé stesso, quindi estremamente puro. Se è vero che il percorso di apprendimento viene veicolato dal sentire, attraverso la percezione delle emozioni e la capacità di trovare le parole per esprimerle, allora leggere una poesia permette di udire e inventire le emozioni, associandole alle scoperte linguistiche: «ecco allora che può chiarirsi la funzione della poesia nella scuola come coscienza linguistica, come iniziazione all'invenzione»<sup>55</sup>. E all'interrogativa retorica che Pasolini pone su quali testi poetici si possono consigliare per una lettura scolastica, risponde che si deve incominciare dai poeti contemporanei, in quanto più vicini per linguaggio e sentire agli studenti.

Dalla lettura del già citato articolo *Poesia nella scuola* si può comprendere il valore formativo della poesia per Pier Paolo Pasolini, d'altronde egli stesso utilizza questo mezzo per cantare la bellezza della vita ma anche la sua veridicità.

Le sue prime espressioni poetiche si trovano nel libretto *Poesie a Casarsa*<sup>56</sup>, una raccolta di quattordici componimenti in friulano con traduzione italiana, scritte tra il 1941 e il 1942 e pubblicato nel luglio del 1942, successivamente confluito, con opportune revisioni linguistiche, nel volume *La meglio gioventù*<sup>57</sup>. Questa seconda raccolta è divisa in due parti: il primo volume, con il titolo *Poesie a Casarsa (1941-1953)*, comprende le poesie scritte a Casarsa fra il 1941 e il 1943 e la sezione *Suite furlana* (1944-1949); il secondo volume con il titolo *Romancero* (1947-1953), comprende *Il Testamento Coràn* (1947-1952) e *Romancero* (1953). Le due parti evidenziano le differenze tematiche: gli albori della sua vocazione pedagogica, unitamente al suo cammino autobiografico, nei componimenti della prima parte; la condizione di miseria e di sfruttamento del Friuli nell'immediato dopoguerra, insieme all'amore per il mondo rurale e proletario, al quale cerca di trasmettere un insegnamento morale, nei componimenti della seconda parte.

Nel 1975, pochi mesi prima della sua morte, il poeta friulano pubblicherà un *remake* di questo volume con il titolo *La nuova gioventù*<sup>58</sup>, costituito

<sup>54</sup> *Ivi*, 280.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Poesie a Casarsa*, Libreria Antiquaria, Bologna 1942.

<sup>57</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *La meglio gioventù*, Sansoni, Firenze 1954.

<sup>58</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *La nuova gioventù*, Einaudi, Torino 1975.

da tre sezioni: *La meglio gioventù* (1941-1974), in cui propone le liriche dell'edizione del 1954, con l'aggiunta di diverse poesie escluse da quel volume e tratte dalle varie plaquette friulane; *Seconda forma de «La meglio gioventù»* (1974), in cui riscrive le poesie friulane con un linguaggio pessimistico e di lutto; *Tetro entusiasmo (Poesie italo-friulane, 1973-1974)*, in cui, mescolando italiano e friulano, poesia e prosa, manifesta una polemica verso il presente. L'intera opera, testimoniando la disillusione del poeta e il fallimento del suo iniziale progetto educativo, esprime come l'esperienza della "sconfitta" lo ha cambiato: «il pedagogo tenero ed elegiaco degli anni friulani, l'ideologo gramsciano che scrive manifesti murali in dialetto per propagandare il verbo comunista, si è trasformato in critico spietato della civiltà metropolitana, in accusatore implacabile della società di massa, che degrada il tempo della Festa al tempo del Consumo»<sup>59</sup>. Il piglio didattico di Pasolini non si arresta mai: l'impegno sarà rivolto a trovare «menti a cui donare, ancora una volta, il "suo" sapere»<sup>60</sup>.

A differenza della raccolta *La meglio gioventù*, il volume che raccoglie le poesie scritte fra il 1943 e il 1949 dal titolo *L'usignolo della Chiesa Cattolica*<sup>61</sup>, pubblicato nel 1958, è tutto in lingua italiana. Il testo, rispecchiando i canoni del poeta friulano e rivelando la sua lacerazione interiore, cerca, nelle sette sezioni in cui è articolato, di coniugare mondo religioso e pulsioni erotiche dell'autore. Nella prima sezione *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (1943) Pasolini tocca il tema dell'educazione religiosa, rievocando nelle immagini, nei riti e nelle preghiere una religiosità arcaica e contadina, di cui l'autore è protagonista anche se con un dissidio interiore caratterizzato da invocazione del divino e suo rifiuto, senso del peccato e desiderio di libertà. È proprio la scoperta dell'omosessualità che gli genera questo patimento che sfocia in sentimenti contrastanti che vanno dall'esigenza di perdono e di redenzione, all'avversione al sacro e alla Chiesa cattolica. Un programma educativo intriso di nostalgia, ripianto, pulsioni e inquietudini è presente anche nelle sezioni successive: *Il pianto della rosa* (1946), *Paolo e Baruch* (1948-49), *L'Italia* (1949), *Tragiques* (1949). Il suo travaglio interiore sembra apparentemente arrestarsi nell'ultima parte del volume *La scoperta di Marx I-IX* (1948-49) dove il poeta offre un insegnamento in versi della sua visione politico-sociale del mondo.

L'indole pedagogica di Pasolini emerge anche in una raccolta di undici poesie, già apparse su riviste o in *plaquette* tra il 1951 e il 1956, pubblicata nel

<sup>59</sup> E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, 117.

<sup>60</sup> *Ivi*, 119.

<sup>61</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, Longanesi, Milano 1958.

1957 con il titolo *Le ceneri di Gramsci*<sup>62</sup>. Come evidenziato già nell'introduzione, Antonio Gramsci è per il poeta il riferimento principale della sua vocazione educativa. Quindi da subito, con questo rimando all'austero e razionale fondatore del Partito Comunista Italiano, la raccolta di poemetti si configura come una lezione su diversi argomenti: la situazione sociopolitica contemporanea, l'ambiente povero delle borgate, l'autenticità millenaria del popolo, la classe del proletariato, il rapporto di classe fra intellettuali e popolo, o meglio fra l'artista e le masse, la disponibilità verso l'altro, l'importanza della memoria storica, la durezza degli intellettuali comunisti. Pier Paolo Pasolini, idealmente presente davanti alla tomba di Gramsci nel Cimitero acattolico di Roma, si vede costretto a rifiutare una visione della condizione umana ridotta a lotta di classe e si fa maestro di un'ideale di fratellanza, che dalle ceneri di Gramsci, possa far risorgere una diversa idea di cultura.

Molto vicina al significato più autentico de *Le ceneri di Gramsci*, è la raccolta *La religione del mio tempo*<sup>63</sup> che, da una parte, descrive la società in fermento degli anni Sessanta e, dall'altra, denuncia il neocapitalismo e la "desistenza rivoluzionaria" con il conseguente vuoto esistenziale che ne deriva. Ambientate nei luoghi friulani o nelle borgate romane, le poesie della raccolta, articolata in tre parti, scritte a Roma tra il 1955 e il 1960, testimoniano i tanti drammi interiori dello scrittore. La prima parte, che comprende a sua volta tre sottosezioni: *La ricchezza* (1955-59), *A un ragazzo* (1956-57), *La religione del mio tempo* (1957-59) e un' *Appendice alla «Religione»: Una luce* (1959), parte da una lezione sul processo di mutamento in atto nel paese, presenta i temi principali della sua ossessione pedagogica: "testimoniare, amare, guadagnare", si chiude con un rimando nostalgico ai sogni dell'infanzia e della giovinezza, alle passioni culturali di quegli anni, alle delusioni derivanti dall'educazione cattolica. La seconda parte, che raccoglie due lunghe serie di epigrammi *Umiliato e offeso-Epigrammi* (1958) e *Nuovi epigrammi* (1958-59), seguite dalla poesia *In morte del realismo* (1960), presenta la poliedricità pedagogica di Pasolini, capace di redigere iscrizioni poetiche encomiastiche e dedicatorie a letterati, politici, nobili e amici, a se stesso, a un Papa (Pio XII) e persino al simbolo del PCI (la bandiera rossa). La terza parte, che comprende le cinque *Poesie incivili* (aprile 1960), è la trascrizione della feroce inquietudine del pedagogo in bilico fra desiderio di fuga e ammissione della sconfitta.

Il tema della fuga per l'ossessiva delusione e amarezza degli sviluppi politici italiani è presente anche in *Poesia in forma di rosa*<sup>64</sup>, raccolta di testi poetici scritti da Pier Paolo Pasolini tra il 1961 e il 1964 e pubblicati in due

<sup>62</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 1975.

<sup>63</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano 1961.

<sup>64</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964, prima edizione: 22 aprile – seconda edizione riveduta: 25 maggio.

edizioni edite nel 1964. Nella sua seconda edizione il testo è diviso in sette sezioni: *La realtà, Poesia in forma di rosa, Pietro II/Appendice, Una disperata vitalità, Israele, L'alba meridionale, Progetto di opere future* e si chiude con *Appendice 1964*. Nelle poesie che costituiscono l'opera, Pier Paolo Pasolini, che sembra quasi vacillare nella sua vocazione educativa, abiura il mondo di ideali giovanili ormai perduto per sempre, si lascia alle spalle quella civiltà bruciata dal capitalismo, identifica la tragica condizione presente dell'uomo come l'inizio di una "Nuova Preistoria" «sul cui fondale si staglia un furente populismo intriso di nostalgia»<sup>65</sup>, prende coscienza del fatto che «la Rivoluzione non è più che un sentimento»<sup>66</sup> ma aridità senza mai vittoria.

Una raccolta di versi privi di speranza ed utopia, di sogni idealistici o idealizzanti è *Trasumanar e organizzar*<sup>67</sup>, uscita nel 1971. L'opera, che contiene le poesie scritte da Pasolini fra il 1965 e il 1970 e che rappresenta l'ultimo libro pubblicato dal poeta prima della sua tragica morte, è articolata in due libri: il primo contiene cinque sezioni (*Due documenti, Poesie su commissione, La nascita di un nuovo tipo di buffone, Trasumanar e organizzar, Appendice – Per i sentieri (II): Piccoli poemi politici e personali*); il secondo, invece, sei sezioni (*Charta sporca, Poemi zoppicanti, La restaurazione di sinistra, Sineciosi della diaspora, La città santa, Manifestar*). Con questa antologia l'autore considera il fare poesia un'azione pedagogica che può incidere sul reale: i versi non sono più caratterizzati da ineffabilità e astrattezza, ma da effettività e pragmatismo. *Trasumanar e organizzar* tratta, quindi, i temi dominanti e determinanti degli anni '68-70, con particolare riferimento alla rivolta e la contestazione studentesca, a tanti personaggi culturali e politici, a realtà istituzionali esemplari. I due volumi assumono, pertanto, un profondo valore culturale e didattico ed esprimono un disperato significato pedagogico: la difficoltà da parte dell'uomo di "trasumanar"<sup>68</sup>, ovvero di uscire dalle condizioni umane date.

L'importanza educativa data da Pasolini alla poesia è testimoniata anche dalla sua produzione saggistica, in cui l'autore compie scelte critiche e porta argomentazioni pedagogiche per far comprendere al lettore come i versi possano diventare un antidoto contro il male di vivere della società capitalista. *Poesia dialettale del Novecento*<sup>69</sup>, ad esempio, è uno studio elaborato

<sup>65</sup> E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, 140.

<sup>66</sup> P.P. Pasolini, *L'alba meridionale*, in Idem, *Poesia in forma di rosa*, 134.

<sup>67</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano 1971.

<sup>68</sup> Il termine che dà, come già visto, il titolo alla raccolta è un neologismo utilizzato da Dante nel primo canto del Paradiso e significa andare al di là dai limiti della natura umana, trasformandola e superandola, per aderire a quella divina.

<sup>69</sup> Cfr. P.P. Pasolini – M. Dell'Arco (a cura di), *Poesia dialettale del Novecento*, Guanda, Parma 1952.

insieme a Mario Dell'Arco, sulle espressioni della moderna poesia dialettale italiana, con una antologia di testi poetici in dialetto e traduzione italiana, ordinati secondo un percorso geografico che va da Napoli al Friuli. Un altro studio rigoroso sulla poesia popolare italiana è *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*<sup>70</sup> dove Pasolini non solo offre una raccolta di poesia provenienti dalla tradizione popolare delle regioni italiane da Nord a Sud, ma nella parte introduttiva, col suo piglio da maestro, intende evidenziare la diversità nell'unità del cammino proposto. La preoccupazione pedagogica di Pasolini diventa un violento atto di accusa in versi contro i giovani nella poesia *Il P.C.I. ai giovani!!* contenuta nella seconda parte di *Empirismo eretico*<sup>71</sup>, altra opera saggistica dedicata alla lingua, alla letteratura e al cinema, e che raccoglie articoli pubblicati dal 1964 al 1971. Nella suddetta poesia, scritta in seguito agli scontri di Valle Giulia del maggio 1968, scoppiati tra la polizia e manifestanti universitari della facoltà romana di Architettura, Pier Paolo Pasolini si schiera contro i giovani, figli conformisti della nuova borghesia, accusati di fare una falsa rivoluzione.

La filigrana pedagogica presente nei testi poetici di Pasolini diventa vera e propria passione educativo-didattica nelle sue opere narrative. Il romanzo che consacrò il successo del poeta friulano nella narrativa, soprattutto nel panorama intellettuale italiano, fu *Ragazzi di vita*<sup>72</sup>. Dato alla stampa nel 1955, il componimento narrativo focalizza l'attenzione su alcuni adolescenti sottoproletari che vivono alla giornata nelle borgate della Roma del secondo dopoguerra. Il protagonista è Riccetto, un ragazzo di dodici anni che viene iniziato dalla vita a tutti i generi di esperienze, in uno stravagante orizzonte formativo globale. I centri di formazione del giovane non saranno la scuola o la parrocchia, luogo da dove fugge dopo aver ricevuto i sacramenti della Comunione e della Cresima, ma la strada dove incontra gli amici che diventano i compagni di scorriere e suoi veri formatori. Per Pasolini le tappe del processo di formazione per questi ragazzi sono: il bagno al fiume, il gioco del pallone, la ricerca del denaro anche attraverso il furto, le bravate a svantaggio di malcapitati, il primo rapporto sessuale con una prostituta, la visione delle proiezioni al cinema, il borseggiare una donna sul tram, il fidanzamento con la figlia di un ladro, il lavoro al mercatino, il carcere a Porta Portese, la prostituzione omosessuale, gli sfogli erotici al casinò, la violenza nei confronti della famiglia, la tragicità della morte di un amico. In quest'opera «il sogno pedagogico di Pasolini – trapuntato da un lato di dolore, dall'altro di impassibile determinazione nel registrare il fe-

<sup>70</sup> Cfr. P.P. Pasolini (a cura di), *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Guanda, Parma 1955.

<sup>71</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.

<sup>72</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano 1955.

no meno – si limita per ora a certificare che esistono soggetti sociali da lui battezzati “ragazzi di vita” e quasi sconosciuti all’anagrafe dello stato civile istituzionale, della politica, della letteratura e delle scienze umane»<sup>73</sup>.

La vita, prima fonte formativa per Pasolini, è al centro anche del suo secondo romanzo *Una vita violenta*<sup>74</sup> pubblicato nel 1959. Il testo racconta la crescita morale e politica di Tommaso Puzzilli, un giovane che vive nella borgata romana di Pietralata. Le vie e le piazze di Roma così tornano ad essere il palcoscenico dei drammi del protagonista e dei suoi compagni che, in questi sobborghi degli anni Cinquanta, fanno esperienze di vita, conoscendo la fame e la delinquenza, organizzando furti e macchinando tentativi di adescamento e di prostituzione, degradandosi con comportamenti violenti e brutali. In questo romanzo il maestro di Casarsa si sofferma a descrivere altresì la realtà scolastica, partendo da alcuni aspetti di quotidiana normalità, fino a giungere alla più alta forma di trasgressione sessuale: Tommaso cerca di sedurre il maestro, di cui conosce le tendenze omosessuali, dal quale viene tuttavia rifiutato. In questo componimento narrativo entra anche un altro ambito del processo di formazione per Pasolini: la politica. Tommaso, che in un primo tempo si era sentito vicino al Movimento Sociale e poi alla Democrazia Cristiana, durante la degenza in ospedale, per aver contratto la tubercolosi, si avvicina al PCI, partecipando a scioperi e manifestazioni. La vita di Tommaso piano piano si arricchisce da alcuni tratti di umanità: il fidanzamento con la giovane Irene e il lavoro come fruttarolo in via della Giuliana, sono il segno apparente di una ritrovata normalità. Purtroppo lo stato di natura tende sempre a prevaricare: il Puzzilli non esita a prostituirsi per procurare i soldi da spendere divertendosi, insieme ad Irene, nel fine settimana. L’acme didattica e drammatica del romanzo si può cogliere nel finale che immortalava il gesto eroico di Tommaso che va incontro alla morte pur di salvare una povera donna baraccata dalla piena dell’Aniene. Purtroppo il processo di crescita e maturazione del protagonista culminante nel suo gesto di grande umanità non lo riscatterà dalle inesorabili leggi della natura. Quella vita violenta, che ha caratterizzato l’intera esistenza di Tommaso, gli elargirà un’unica concessione: poter morire nel letto di casa sua e non in ospedale.

La prima esperienza narrativa di Pasolini risale agli anni dopo il conseguimento della laurea, quando inizia a scrivere il romanzo *Il sogno di una cosa*<sup>75</sup>, testo che verrà rielaborato nel corso del tempo e che sarà poi pubblicato nel 1962. Il racconto è diviso in due parti. Nella prima parte, come nei due romanzi precedenti, i protagonisti sono tre giovani friulani provenienti da Ligugnana, Rosa e San Giovanni, paesi situati nella pianura della Destra Tagliamento. Nini

<sup>73</sup> E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, 53.

<sup>74</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Una vita violenta*, Garzanti, Milano 1959.

<sup>75</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il sogno di una cosa*, Garzanti, Milano 1962.

Infant, Milio Bortolus ed Eligio Pereisson, accomunati dalla passione per la fisarmonica, la musica, il ballo e il vino, diventano amici in occasione della sagra del Lunedì di Pasqua di Casale. Pasolini, nel presentare le vicende dei tre ragazzi che desiderano sottrarsi dall'estrema povertà in cui vivono, porta avanti due percorsi fondamentali nel processo crescita di un gruppo giovanile: l'emigrazione e la formazione politica. I ragazzi lasciano il Friuli attratti dal sogno di costruire una nuova vita: Milio si reca in Svizzera ma andrà incontro alle difficoltà nel trovare un'occupazione soprattutto per la diffidenza nei confronti degli immigrati italiani; Nini ed Eligio, invece, partiranno per la Jugoslavia, ma le loro illusioni comuniste si infrangono davanti alla realtà di un paese devastato dalla guerra e dal contrasto tra Tito e Stalin. Rientrati in Italia, continua per loro "il sogno di una cosa" attraverso l'impegno politico accanto ai contadini, affinché venisse fatto rispettare il Lodo De Gasperi che prevedeva il risarcimento di alcuni danni subiti dai contadini a causa della guerra, imponendo ai proprietari terrieri l'assunzione dei disoccupati ed alcune erogazioni a titolo di compenso. Per l'autore il "sogno di una cosa" si realizza anche attraverso due importanti spazi pedagogici: la religione e la famiglia. La seconda parte dell'opera, infatti, si sposta nel casale degli zii di Eligio e descrive la vita delle donne della famiglia Faedis, tutte dedite al focolare domestico e alla vita religiosa. Il racconto descrive poi, con toni femminili e sentimentali, l'amore infelice di Cecilia per Nini che sfocia nella decisione di prendere i voti, la relazione amorosa tra Pia e Nini che si conclude con il matrimonio. L'intreccio termina con la morte di Eligio, consumato da un male terribile contratto in miniera. Il messaggio pedagogico da parte dell'autore sembra proprio essere contenuto in quest'ultima scena che ci esorta sempre a lottare per "il sogno di una cosa", perché, anche se gli uomini passano, il "sogno di una cosa" resta.

Gli interessi pedagogici di Pier Paolo Pasolini si possono riscontrare anche nella raccolta di testi narrativi dal titolo *Ali dagli occhi azzurri*<sup>76</sup> pubblicata nel 1965 ma scritti a partire dal 1950. Nel volume, che contiene venti brani dell'autore, sono presenti anche i testi letterari che corrispondono ai film *Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta* oltre agli abbozzi dei romanzi *Il Rio della grana* e *La Mortaccia*. Attraverso i vari personaggi che animano le narrazioni e attraversando le tematiche a lui care come il mito del sottoproletario e la sua crisi, la formazione del mito del Terzo Mondo e della Nuova Preistoria, Pasolini stila degli itinerari educativi per una didattica esistenziale.

Il romanzo *Teorema*<sup>77</sup>, pubblicato nel 1968, rappresenta una svolta nell'opera di Pier Paolo Pasolini, con l'approdo a una visione più simbolica che realistica della vita. In questa parabola l'autore descrive da una parte i

<sup>76</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Ali dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano 1965.

<sup>77</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Teorema*, Garzanti, Milano 1968.

comportamenti che derivano dalla distruzione di un modello educativo, durante un momento di crisi di una ricca famiglia di un industriale milanese, dall'altra l'irruzione del "religioso" nell'ordine familiare e sulle sue sconcertanti conseguenze. Il cambiamento nella condotta morale della moglie Lucia, ex popolana arricchita e volgare, del marito Paolo, titolare di un'azienda vicino Milano, dei figli Pietro e Odetta che frequentano il miglior liceo di Milano, della "serva" Emilia è determinato dall'arrivo di un enigmatico ospite, un giovane molto riservato e affascinante. Il venticinquenne ottiene subito la simpatia di tutti i membri della lussuosa casa e uno per volta riesce a sedurla: Emilia è la prima a innamorarsi e ad essere amata dal giovane, poi tocca a Pietro confuso nelle inclinazioni sessuali, anche Lucia si offre nuda agli occhi del ragazzo, infine arriva il turno di Odetta, che invita l'ospite a seguirla nella sua cameretta, e del capofamiglia Paolo. La vicinanza sessuale con il giovane provoca un disfacimento di quel modello educativo che finora aveva caratterizzato la loro condotta, facendo prendere coscienza ai protagonisti della loro vera natura. La seconda parte del testo descrive la partenza del misterioso viaggiatore e di come il vuoto incolmabile, lasciato dall'ospite, determini un adattamento dei protagonisti alla nuova vita: la serva tornerà in campagna e sarà protagonista di fenomeni miracolistici; la figlia diverrà catatonica e morirà; il figlio lascerà la famiglia e si dedicherà alla pittura; la madre si concederà sessualmente a diversi giovani; il capofamiglia donerà l'industria agli operai, si spoglierà nudo nella stazione di Milano e si perderà nel deserto. «Dall'educazione alla rieducazione, dalla costruzione di un processo formativo alla distruzione di un modello di vita: è questo il percorso che Pasolini indica con il suo quinto libro di narrativa, *Teorema*»<sup>78</sup>.

L'atteggiamento pedagogico del poeta di Casarsa misurato ad un orizzonte storico concreto è alla base del viaggio autobiografico che l'autore fa nel testo *La Divina Mimesis*<sup>79</sup>; in quest'opera Pasolini raggruppa gli scritti elaborati fra il 1963 e il 1967, inserisce un brano del 1974 sul rapporto Contini-Gramsci e arricchisce il tutto con venticinque foto raffiguranti luoghi e momenti di vita dell'autore, i suoi colleghi, i suoi amici, immagini di comizi comunisti e della rivolta di Reggio Emilia contro il governo Tambroni del 1960. *La Divina Mimesis*, primo libro postumo di Pasolini, pubblicato nel 1975 ma consegnato per la stampa all'editore dallo stesso Pasolini un mese prima della sua morte, è una rielaborazione in chiave moderna della prima cantica della *Divina Commedia* e, in particolare, dei primi due canti con

<sup>78</sup> E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, 87.

<sup>79</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, Einaudi, Torino 1975.

frammenti del III, IV e VII canto. In un gioco di intrecci fra realtà e finzione, Pasolini immortala gli aspetti più inquietanti di quel periodo storico che ha generato in lui una crisi derivante dalla disillusione politica e sociale. Nel viaggio che il Pasolini “poeta civile” degli anni Cinquanta compie con il Pasolini “Virgilio” nell’inferno neocapitalistico vengono condannati tutti i peccatori della sua epoca: i conformisti, i volgari, i cinici, i deboli, gli ambigui, i paurosi, i piccoli benpensanti, i servili ed altri ancora. Nel discorso fatto dal Pasolini-narratore non mancano massime pedagogiche, a volte elaborate a mo’ di epigramma, e severi insegnamenti nei confronti del Pasolini degli anni Cinquanta, metafora di un fallimento politico e sociale.

Chiaramente autobiografici sono anche altri due testi elaborati durante il periodo friulano, tra il 1946 e il 1950, ma raccolti e pubblicati postumi nel 1982 nel testo *Amado mio*<sup>80</sup>, contenente appunto un dittico costituito da un diario di un giovane professore dal titolo *Atti impuri* e un racconto con chiari riferimenti personali intitolato *Amado mio*. Con questi due scritti la passione pedagogica di Pasolini si trasforma in passione amorosa e l’autore lascia trasparire la sua natura omosessuale, fonte di ebbrezza e di sensi di colpa. *Atti impuri* narra le vicende di uno giovane studente dell’Università di Bologna che, nella campagna friulana di Casarsa della Delizia, nei primi anni del dopoguerra, improvvisa una scuola per dare lezioni ai ragazzi del paese e, in particolar modo, si sofferma sulla passione erotica che nasce per un suo studente, Nisiuti. Nelle pagine della narrazione emerge forte lo scontro fra l’ossessione del suo eros e l’impegno formativo concretizzato nel cercare di trasmettere l’amore per la poesia ai ragazzi del paese. La passione pedagogica dell’io narrante si confonde così tanto con la libido che la signora Olga mette in guardia il “maestrino” dicendogli che una certa simpatia per i ragazzi può generare pettegolezzi. In questo diario vi è il riferimento a molti temi formativi: la scuola, la chiesa, lo studio, l’amicizia, l’amore, la perdita della verginità. Come afferma Golino: «per la prima volta, in questo libro e nell’intera opera di Pasolini, la vocazione pedagogica e l’amore omosessuale, il processo educativo e la pederastia si sublimano a vicenda, si fondono in un solo movimento didattico»<sup>81</sup>.

*Amado mio*, pur ambientato nello stesso contesto storico e geografico di *Atti impuri* e presentando le stesse tematiche, è più semplice nella struttura e il protagonista è meno tormentato rispetto al giovane maestro del testo precedente. Il racconto narra la storia d’amore di un giovane uomo, Desiderio (o Desi), e un giovane contadino, Benito (o Iasis). In questa vicenda amorosa, che si consuma

<sup>80</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Amado mio* preceduto da *Atti impuri*, a cura di C. D’Angeli, Garzanti, Milano 1982.

<sup>81</sup> E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, 105.

in pochi giorni di vacanze fra gite in bici, balli, sagre di paese, cinema con gli amici, spiagge selvatiche, Pier Paolo Pasolini descrive le principali tappe formative del processo di crescita intellettuale ed interiore del protagonista. Il racconto termina con sigillo di una promessa da parte di Desi e Iasis: potersi continuare ad amare, sulle stesse spiagge, l'anno successivo.

Il testo narrativo che mette meglio in evidenza il mutamento del pensiero pedagogico pasoliniano, dovuto ad una nuova visione della società contemporanea italiana ormai corrotta dal consumismo, nuova ideologia del potere, che ha fagocitato la vitalità del mondo rurale e popolare, omologando i costumi degli italiani e, in particolar modo, dei giovani è *Petrolio*<sup>82</sup>. Il romanzo, pubblicato postumo nel 1992, risale agli anni settanta e l'autore ci lavorerà fino alla sua morte, lasciandolo però incompiuto sotto forma di appunti con numerazione progressiva. *Petrolio*, in una varietà di stili che vanno dal lirico al saggistico, dal giornalistico all'allegorico, narra le vicende di Carlo Valletti, ingegnere appartenente alla borghesia torinese che lavora all'ENI, cresciuto in un contesto cattolico di sinistra, che fa vivere nel suo corpo due diversi individui: Carlo di Polis e Carlo di Tetis. Il primo, buono e onesto, cerca di far carriera all'interno dell'ENI; il secondo malvagio e sensuale, si lascia andare ad una serie di rapporti sessuali incestuosi con la madre, le sorelle, la nonna e rapporti orali con venti ragazzi. Il "poema" culmina quando Carlo, guardandosi allo specchio, si rende conto di aver perso l'organo sessuale e di essere diventato donna. I temi presenti in quest'opera sono gli stessi del Pasolini pedagogista degli *Scritti corsari* e delle *Lettere luterane*: lo scrittore contesta il potere democristiano, definito fascista, e il potere industriale, mettendo sotto accusa la società neocapitalista. *Petrolio* evidenzia anche la dimensione della sessualità che diventa, per l'autore, l'oggetto principale attraverso cui passa l'esercizio del potere, quel potere che, nell'Italia degli anni Settanta, si è insinuato tra le pieghe della società corrompendo soprattutto i giovani delle periferie su cui Pasolini aveva risposto la propria fiducia e che, invece, si sono fatti irretire dalla classe borghese.

L'autobiografismo pasoliniano e la verve pedagogica sono presenti anche nel racconto *Romàns*<sup>83</sup>, elaborato tra il 1948 e il 1949, espunto dal romanzo *Il sogno di una cosa* e poi pubblicato postumo nel 1994. Il testo, riflesso delle esperienze vissute da Pasolini in ambito culturale, didattico e politico alla fine degli anni Quaranta, descrive la storia di due personaggi: l'intellettuale comunista Renato e il giovane prete Don Paolo, entrambi personificazione dello stesso scrittore. In realtà il racconto focalizza l'attenzione su Don Paolo nominato cappellano a Romàns, borgo contadino

<sup>82</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di M. Careri e G. Chiarcossi, Einaudi, Torino 1992.

<sup>83</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Romàns*, a cura di N. Naldini, Guanda, Parma 1994.

della pianura friulana fra il Tagliamento e le Prealpi. Don Paolo giunto in treno al paese che ha come corrispettivo reale Borgo Runcis, un'appendice di San Giovanni, frazione di Casarsa, inizia il suo apostolato, caratterizzato da un impegno pedagogico e sociale, fondando una scuola per tutti i ragazzi disagiati del paese ma, presto, le sue buone intenzioni saranno incrinata dal tormento interiore per un impulso omoerotico nei confronti di Cesare, un minorenne. Singolari sono i riferimenti al lavoro logorante del maestro, paragonato a quello della massaia, e ai metodi didattici per stimolare gli studenti presenti nel diario scolastico di Don Paolo che, secondo quanto afferma Naldini nell'introduzione al testo, «parafrasa ciò che Pasolini andava scrivendo in quel periodo sull'autogoverno e sulla scuola attiva»<sup>84</sup>.

Molte opere narrative di Pasolini hanno una trasposizione cinematografica. Nell'opera colossale di Pasolini il cinema, infatti, occupa un posto preminente e tutti i film hanno un valore pedagogico che passa non solo dalle tematiche affrontate ma anche nelle scelte fatte dall'autore per il cast artistico, la sceneggiatura, la location per le riprese, la costruzione del set. Non potendo analizzare nel dettaglio tutta la filmografia di Pier Paolo Pasolini, ci si soffermerà solo sugli aspetti pedagogico-didattici che emergono nelle diverse pellicole.

In Paolini la prima fase dell'attività di regista, caratterizzata dall'ideologia gramsciana che contrappone popolo e borghesia, inizia nel 1961 con il film *Accattone*<sup>85</sup>, ispirato al romanzo *Ragazzi di vita* e ambientato nelle borgate romane ancora non contaminate dal genocidio culturale e dal conformismo omologante determinati dal benessere degli anni che seguiranno. Il protagonista, Vittorio Cataldi, detto Accattone, un pappone che sfrutta due donne, prima Maddalena e poi Stella, è figura di un uomo a cui non è dato di amare né di salvarsi dalla propria condizione, se non attraverso l'espiazione che deriva dalla sua morte.

La prospettiva del riscatto, attraverso un difficile e impossibile avanzamento sociale, è presente, invece, nel secondo film della produzione pasoliniana del 1962 *Mamma Roma*<sup>86</sup>, anch'esso ambientato nella periferia romana. La prostituta, Mamma Roma, in ogni modo, cerca di spingere il figlio verso una sistemazione nella piccola-borghesia, ma il suo macchinoso impegno, derivante da un profondo senso protettivo materno, non libererà il figlio dall'infame destino. In questo film il senso pedagogico-didattico emerge chiaramente in quella cattiva educazione che la madre vuole dare al figlio Ettore, ovvero fargli credere di poter raggiungere ideali e modelli di

<sup>84</sup> N. Naldini, *Introduzione*, in P.P. Pasolini, *Romàns*, 9.

<sup>85</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Accattone*, FM, Roma 1961.

<sup>86</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Mamma Roma*, Rizzoli, Milano 1962.

vita che cancellano la propria identità individuale e sociale, il proprio passato, per conformarsi a schemi di una non cultura borghese.

Totalmente aderente alle sue origini e alla sua natura è Stracci, protagonista del mediometraggio del 1963 dal titolo *La ricotta*, inserito nel film a episodi *Ro.Go.Pa.G.* espressione che identifica i registi delle quattro parti: Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti. Nonostante Stracci, comparsa che interpreta il ladrone buono nella passione di Cristo, abbia tutte le caratteristiche che lo identificano come sottoproletario, anche lui sarà condannato ad una assurda morte, addirittura per indigestione, che avverrà proprio durante le riprese della crocifissione.

Nel 1964 Pasolini produce il lungometraggio *Il Vangelo secondo Matteo*<sup>87</sup>, film chiaramente autobiografico dove Pasolini si identifica con Gesù, «profeta disarmato, che predica la distruzione del presente attraverso l'utopia»<sup>88</sup>, ma destinato ad essere tradito da Giuda, intransigente sottoproletario. Lo scopo della produzione è chiaramente didattico: cercare di far conoscere il Vangelo a chi, pur professandosi cattolico, non lo aveva mai letto; risvegliare le coscienze presentando la figura di un Gesù, lontano da ogni dogmatismo, che si erge a sostenitore degli strati più svantaggiati della gente, contro la classe dirigente rappresentata da scribi e farisei.

Con le riprese del nuovo film *Uccellacci e uccellini*<sup>89</sup> nel 1965 inizia la seconda fase cinematografica di Paolini caratterizzata dall'allontanamento dal pensiero gramsciano in quanto, secondo il regista, ormai popolo e borghesia si sono omologati, dando vita così a quella società di massa che lui disprezza. Questi film sono rivolti quindi ad una cerchia ristretta per contestare la "cultura di massa". I protagonisti del film sono un padre e un figlio, Marcello e Ninetto, in cammino sulla strada della vita con i loro strani incontri, e un corvo, rappresentazione dell'intellettuale borghese comunista, che parla con il suo tono altisonante e che racconta la storia di due frati francescani, Fra Ciccillo e Fra Ninetto, chiamati ad evangelizzare falchi e passeri, metafora di borghesia neocapitalista e proletariato. I due frati però non riusciranno a pervenire al loro obiettivo, perché, "uccellacci e uccellini", pur avendo ricevuto un insegnamento d'amore, continuano ad essere in furibondo contrasto. Lo stesso corvo non farà una bella fine perché, dopo aver annoiato padre e figlio con fastidiose chiacchiere superbe e moraleggianti, verrà ucciso e mangiato.

<sup>87</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, a cura di G. Gambetti, Garzanti, Milano 1964.

<sup>88</sup> L. Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, Marsilio, Venezia 1999, 47.

<sup>89</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, Garzanti, Milano 1966.

Nel film del 1966 *Edipo Re*<sup>90</sup> Pasolini si confronta con il mito classico proponendo l'omonima tragedia di Sofocle ma ripensata in chiave freudiana, con lo scopo di evocare, in modo onirico, le proprie ossessioni autobiografiche, come scriverà lo stesso autore: «In Edipo, io racconto la storia del mio complesso di Edipo. Il bambino del prologo sono io, suo padre è mio padre, ufficiale di fanteria, e la madre, una maestra, è mia madre. Racconto la mia vita mitizzata, naturalmente resa epica dalla leggenda di Edipo»<sup>91</sup>.

Il 4 settembre 1968 viene presentato alla Mostra di Venezia il Film *Teorema*<sup>92</sup> tratto dal celebre romanzo. La trama quindi è la stessa dell'opera letteraria ma la pellicola creò molti problemi giudiziari a Pasolini per oscenità a causa delle numerose scene di amplessi carnali e per alcuni rapporti omosessuali. Con *Teorema* la borghesia, rappresentata da una tipica famiglia lombarda, è definitivamente estromessa dagli orizzonti pedagogici del regista, essendo un film intenzionalmente impenetrabile dallo spettatore borghese e destinato ad un'élite culturale; l'unica figura ad uscire salva dalle vicende è la serva che esprime ancora l'attenzione dell'autore verso il sottoproletariato. Nonostante le contestazioni che ebbe quando uscì, il Film ottenne il premio *Office Catholique International du Cinéma*. *Teorema* non è un film a sfondo sessuale, come molti hanno creduto, ma fondamentalmente ideologico e mistico: racconta la disperazione dell'uomo contemporaneo.

Di alto valore pedagogico è il Film *Porcile*<sup>93</sup> del 1969 che, intrecciando due storie, una ambientata in una famiglia borghese tedesca con un padre nazista e l'altra in Sicilia, sulle pendici dell'Etna, presenta il potere e l'influenza negativa che hanno certi genitori sui figli. Le vicende dei protagonisti delle due storie che finiscono la loro vita tragicamente – Jean-Pierre Léaud divorato dai porci con i quali era solito accoppiarsi e Pierre Clémenti mangiato vivo dai cani selvatici – conducono ad una riflessione su una società antropofaga che distrugge tutte quelle individualità che non sono disposte ad omologarsi al sistema.

Sempre del 1969 è la pellicola *Medea*<sup>94</sup>, con la quale Pasolini si confronta nuovamente con il mito classico proponendo l'omonima tragedia di Euripide. Lo scopo dell'autore non è riproporre la storia già conosciuta attraverso la tragedia classica, ma tradurre in immagini la lacerazione tra passato e presente, fra una tradizione matriarcale e contadina incarnata da Medea e l'orrore di una società patriarcale e borghese personificata da Giasone. Nella reinterpretazione pasoliniana del dramma emerge anche la figura del Centauro Chirone che, a differenza della Medea di Euripide, ha la fun-

<sup>90</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Edipo re*, Garzanti, Milano 1967.

<sup>91</sup> Citato in: M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Mondadori Bruno, Milano 1998, 31.

<sup>92</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Teorema*.

<sup>93</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Porcile*, in «ABC», 10 gennaio 1969.

<sup>94</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Medea*, Garzanti, Milano 1970.

zione del grande saggio, l'io narrante dietro il quale si nasconde il maestro di Casarsa, che trasmette i suoi insegnamenti su natura, mito ed eros.

Nel 1971 con *Il Decameron*, trasposizione cinematografica delle dieci novelle di Giovanni Boccaccio presenti nel *Decameron*, inizia la terza fase del Pasolini regista, caratterizzata da un costante riferimento ad un mondo sterminato dal “genocidio culturale”, opera della società capitalistica. Il film fa parte di un'opera molto più ampia intitolata *Trilogia della vita*<sup>95</sup> che comprende altri due film: *I racconti di Canterbury* del 1972, ispirato alla celebre raccolta di novelle del poeta Geoffrey Chaucer incentrate sulle vicende di contadini, gentiluomini, chierici e demoni a Londra durante il Medioevo e *Il fiore delle mille e una notte* del 1974, basato su *Le mille e una notte*, famosa collezione di storie del Medio Oriente e dell'Asia meridionale scritte in arabo.

Lo scopo della *Trilogia della vita* è ripresentare quel passato caratterizzato da modelli di vita lontani dal presente e colpire la borghesia utilizzando proprio ciò che veniva condannato: sesso e libido. Per Pasolini la sessualità viene vista, invece, come quell'espressione vitale da cui è necessario ripartire per costruire un mondo nuovo dove l'uomo possa vivere libero senza freni, cercando nel piacere e nel divertimento una realtà parallela caratterizzata da un'atmosfera fantasiosa. Purtroppo l'entusiasmante ricezione dei tre film da parte del pubblico borghese portò Pasolini ad abiurare all'opera stessa, con un testo comparso il 15 giugno 1975 nel *Corriere della Sera* e poi raccolto nelle *Lettere luterane*<sup>96</sup>, e a pensare di elaborare la *Trilogia della morte*, chiaramente in opposizione alla precedente, dove l'autore riprendendo opere di grandi letterati molto discussi, avrebbe condannato il sesso inteso come comportamento vizioso.

Il primo ed unico film uscito nelle sale cinematografiche è *Salò o le 120 giornate di Sodoma*<sup>97</sup> del 1975, ispirato al romanzo incompiuto del marchese Donatien Alphonse François de Sade. Pasolini, trovando nel testo un riferimento a Dante Alighieri, decise di conferire alla sua opera una struttura simile alla *Divina Commedia* con una finalità pedagogica, inserendo tematiche presenti nei saggi degli *Scritti corsari* e delle *Lettere luterane*. Lo scopo del regista è rivolgersi al pubblico, questa volta in modo chiaro e inequivocabile, attraverso la metafora del rapporto sessuale sadico, che acquista un significato politico nella misura in cui diventa simbolo di una mercificazione dell'uomo in una società consumistica.

Il film viene presentato, dopo qualche settimana dalla morte di Pasolini, al Festival cinematografico di Parigi il 22 novembre 1975 e segna la fine

<sup>95</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Trilogia della vita (Il Decameron, I racconti di Canterbury, il Fiore delle Mille e una notte)*, a cura di G. Gattei, Cappelli, Bologna 1975.

<sup>96</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *L'abiura dalla “Trilogia della vita”*, in *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976, 71-76.

<sup>97</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Lindau, Torino 2007.

della sua opera cinematografica, ma tanti registi e molti studiosi di cinema hanno visto in lui un punto di riferimento, un teorico, un maestro e hanno fatto dei saggi sul cinema, presenti nella terza parte del testo *Empirismo eretico*<sup>98</sup>, un manuale di filmologia.

Due progetti di film non realizzati ma che rientrano nel discorso pedagogico pasoliniano sono *Il padre selvaggio*<sup>99</sup> e *San Paolo*<sup>100</sup>; il primo è la storia dell'educazione alla vita di Davidson 'Ngibuini, adolescente intelligente e sensibile, e del rapporto difficile con un insegnante missionario europeo giunto in Africa; il secondo è la rivisitazione in chiave contemporanea, precisamente nell'Europa nazista della Seconda guerra mondiale e nell'America consumistica degli anni Sessanta, della storia di San Paolo e del suo messaggio religioso con il quale è riuscito a demolire una società fondata sulla violenza di classe, l'imperialismo e lo schiavismo.

La *paideia* pasoliniana trova un canale di comunicazione anche nel teatro, che diventa un'alternativa al cinema e un medium capace di lanciare un messaggio educativo anti-borghese. La centralità della vocazione teatrale la si può già riscontrare nell'esperienza giovanile di Pasolini, pionieristico scopritore e promotore del potenziale pedagogico e didattico della drammatizzazione. Con i suoi allievi di Versuta aveva già scritto la favola *I fanciulli e gli elfi* di cui era stato anche regista, allestitore e interprete<sup>101</sup>. Sempre in quegli anni, con precisione nel maggio del 1944, in un Friuli invaso dalle truppe naziste e devastato dai bombardamenti anglo-americani, scrive un atto unico drammatico in friulano che rimarrà nel cassetto e verrà pubblicato postumo nel 1976: *I Turcs tal Friùl*<sup>102</sup>. Il dramma, che si caratterizza per un inedito e intenso spessore tragico, porta in scena l'invasione dei Turchi nel Friuli del 1499, che toccò anche Casarsa ed è testimoniata da una lapide votiva del 1529, custodita nella Chiesa di Santa Croce, proprio a Casarsa. Lo scopo dell'opera, che si colloca a metà fra la tragedia e la rappresentazione sacra, è didattico: risvegliare nella comunità la coscienza della propria storia e delle proprie tradizioni. In questo dramma in cui i Turchi sono metafora dell'occupazione nazista, nonostante il risalto dato ai conflitti che tormentano il paese minacciato dal nemico dividendolo in fazioni opposte, Pasolini mette in scena importanti temi pedagogici: l'importanza della fede e della preghiera, la ribellione contro la Chiesa, l'amore per la vita, l'attrazione per la morte, l'impegno nell'azione.

<sup>98</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, 171-301.

<sup>99</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il padre selvaggio*, Einaudi, Torino 1975.

<sup>100</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *San Paolo*, Einaudi, Torino 1977.

<sup>101</sup> Cfr. A. Felice, *Pasolini maestro di teatro scuola. L'“unicum” de «I fanciulli e gli elfi»*, in R. Cornero – A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, 69-76.

<sup>102</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *I Turcs tal Friùl (I Turchi in Friuli)*, a cura di L. Cicceri, Forum Julii, Udine 1976.

L'interesse per il teatro si riaccende nel marzo del 1966 quando, a causa di una emorragia gastrointestinale per ulcera, Pasolini è obbligato a stare a letto per un periodo di degenza, durante il quale rilesse i *Dialoghi* di Platone che lo sproneranno a redigere delle opere teatrali diverse dal teatro epico o dai drammi didattici di Brecht<sup>103</sup>, dal teatro accademico o d'avanguardia. Due anni dopo aver elaborato sei componimenti teatrali: *Calderòn*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Porcile*, *Orgia*, *Bestia da Stile* pubblicherà un saggio di estetica teatrale dal titolo *Manifesto per un nuovo teatro*, con il quale motiverà l'originalità di quel "teatro" che ritiene di dover rinnovare.

Il teatro che intende inaugurare è un "teatro di Parola", incompatibile con il teatro tradizionale o con quello rinascimentale e di Shakespeare, con il teatro della Chiacchiera o con quello del Gesto e dell'Urlo; Pasolini si rifà al teatro della democrazia ateniese con l'eliminazione quasi totale dell'azione scenica e della messinscena (luci, scenografia, costumi ecc.) e l'affermazione della centralità del dibattito, dello scambio di idee, della lotta letteraria e politica, del comizio. Le principali novità del "teatro di Parola" sono sul piano didattico e pedagogico: intende dare rilievo non tanto alla lingua ma al significato delle parole e al senso dell'opera; deve raggiungere la classe operaia e una stretta cerchia di intellettuali avanzati della borghesia non per farli divertire ma per farli riflettere attraverso la parola.

In sintesi per Pasolini: «il teatro di Parola è popolare non in quanto si rivolge direttamente o retoricamente alla classe lavoratrice, ma in quanto vi si rivolge indirettamente e realisticamente attraverso gli intellettuali borghesi avanzati che sono il suo solo pubblico. Il teatro di Parola non ha alcun interesse spettacolare, mondano ecc.: il suo unico interesse è l'interesse culturale, comune all'autore, agli attori e agli spettatori; che, dunque, quando si radunano, compiono un "rito culturale"»<sup>104</sup>.

#### 4. La pedagogia corsara e luterana

La riflessione pedagogica di Pier Paolo Pasolini attraversa anche le pagine di due testi postumi: gli *Scritti corsari*<sup>105</sup> e le *Lettere luterane*<sup>106</sup>. Il primo volume è una raccolta di articoli che Pasolini pubblicò tra il 1973 e il 1975 sulle colonne del *Corriere della Sera* e delle riviste *Tempo Illustrato*, *Il Mondo*, *Nuova Generazione* e *Paese Sera*, insieme a una sezione di "do-

<sup>103</sup> Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898 – 1956), drammaturgo, poeta, regista teatrale e saggista tedesco, è stato il fondatore del teatro epico.

<sup>104</sup> P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in *Teatro*, Garzanti, Milano 1973, 732.

<sup>105</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975-1990.

<sup>106</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Lettere luterane*.

cumenti allegati” redatti da altri autori. Nonostante lo scrittore avesse già corretto le bozze, il testo fu pubblicato dopo la sua morte, precisamente nel novembre 1975. Il volume *Lettere luterane* è una raccolta contenente un testo intitolato *I giovani infelici*, scritto agli inizi del '75; *Gennariello*, un trattatello pedagogico in quattordici paragrafi; diciassette articoli pubblicati sul *Corriere della Sera* da luglio ad ottobre del 1975 e sul settimanale *Il Mondo*, nella rubrica *La pedagogia*; un intervento al Congresso del Partito Radicale; tre testi poetici sul tema pedagogico, sotto il titolo *Postilla in versi*. Anche questo libro fu pubblicato postumo nel novembre del 1976, a pochi mesi dalla sua morte, sebbene Pasolini lo avesse già progettato, stabilendone titolo, struttura e testi da raccogliere.

Entrambe le raccolte fotografano i mali e le angosce della società italiana, segnata dal perbenismo e dal conformismo, ritenuti responsabili del degrado culturale della società consumistica. Con profondo spirito critico, con grande chiarezza e senza fraintendimenti, Pasolini esprime le proprie tesi su importanti tematiche di grande attualità tutt'oggi. Scrive Golino:

Il corsaro e il luterano sono facce interscambiabili del pedagogo per il quale ogni occasione – idea o evento – diventa un pretesto di “lezione”. Ai giornalisti che si occupano di ciò che accade “dentro il Palazzo”, vale a dire nel mondo dei potenti. Pasolini spiega, con paziente furore, quanto è importante, occuparsi invece di ciò che accade “fuori dal Palazzo”, un luogo dove però ci si imbatte in un nuovo “dentro”, cioè “il penitenziario del consumismo” i cui personaggi principali sono soprattutto i giovani<sup>107</sup>.

In queste pagine, il maestro di Casarsa, continua a guardare ancora al mondo giovanile, oggetto della sua ossessione pedagogica, ma non più con quell'ottimismo che aveva caratterizzato l'inizio della sua carriera. Pasolini si trova a dover «ammettere di appartenere senza scampo alla generazione dei padri»<sup>108</sup> e quindi di dover condannare la generazione dei figli, contagiata dalla società piccolo-borghese cattolica, alla fine degli anni Sessanta. Dure, ma al tempo stesso significative, sono le parole di Pier Paolo, nel testo *I giovani infelici*:

Ho osservato a lungo in questi ultimi anni, questi figli. Alla fine, il mio giudizio, per quanto esso sembri anche a me stesso ingiusto e impietoso, è di condanna. Ho cercato molto di capire, di fingere di non capire, di contare sulle eccezioni, di sperare in qualche cambiamento, di considerare storicamente, cioè fuori dai soggettivi giudizi di male e di bene, la loro realtà. Ma è stato inutile. Il mio sentimento è di

<sup>107</sup> E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, 200.

<sup>108</sup> P.P. Pasolini, *I giovani infelici*, in *Lettere luterane*, 5.

condanna. I sentimenti non si possono cambiare. Sono essi che sono storici. È ciò che si prova, che è reale (malgrado tutte le insincerità che possiamo avere con noi stessi). Alla fine – cioè oggi, primi giorni del '75 — il mio sentimento è, ripeto, di condanna. Ma poiché, forse, condanna è una parola sbagliata (dettata, forse, dal riferimento iniziale al contesto linguistico del teatro greco), dovrò precisarla: più che una condanna, infatti il mio sentimento è una “cessazione di amore”: cessazione di amore, che, appunto, non dà luogo a “odio” ma a “condanna”<sup>109</sup>.

Pasolini però è pronto ad ammetterne la colpa. Tutto questo è da ricondurre alla responsabilità dei padri, i quali non solo hanno accettato il fascismo nelle due forme fascismo e clerico-fascismo, ma hanno anche acconsentito al nuovo potere dei consumi<sup>110</sup>. I figli borghesi e proletari, omologati dalla nuova società, formalmente più libera e tollerante, hanno assunto le medesime caratteristiche. «La sottocultura al potere ha assorbito la sottocultura all’opposizione e l’ha fatta propria: con diabolica abilità ne ha fatto pazientemente una moda, che, se non si può proprio dire fascista nel senso classico della parola, è però di una “estrema destra” reale»<sup>111</sup>.

L’errore dei padri è anche di aver creduto «che la storia non sia e non possa essere che la storia borghese»<sup>112</sup>. I giovani di oggi sono infelici, perché come scrive Pasolini, «i figli che non si liberano dalle colpe dei padri sono infelici: e non c’è segno più decisivo e imperdonabile di colpevolezza che l’infelicità. Sarebbe troppo facile e, in senso storico e politico, immorale, che i figli fossero giustificati – in ciò che c’è in loro di brutto, repellente, disumano – dal fatto che i padri hanno sbagliato. L’eredità paterna negativa li può giustificare per una metà, ma dell’altra metà sono responsabili loro stessi. Non ci sono figli innocenti»<sup>113</sup>.

Pasolini guarda i volti di questi giovani e dipinge uno scenario apocalittico:

Orribili pelami, capigliature caricaturali, carnagioni pallide, occhi spenti. Sono maschere di qualche iniziazione barbarica. Oppure, sono maschere di una integrazione diligente e incosciente, che non fa pietà. (...) Sono l’ambiguità fatta carne. I loro occhi sfuggono, il loro pensiero è perpetuamente altrove. (...) Nei casi peggiori, sono dei veri e propri criminali. (...) Essi non hanno nessuna luce negli occhi: i lineamenti sono lietamente contraffatti di automi, senza che niente di personale li caratterizzi da dentro. La stereotipia li rende infidi. Il loro silenzio può precedere una trepida domanda di aiuto (che aiuto?) o può precedere una coltellata. Essi non hanno più la padronanza dei loro atti, si direbbe dei loro muscoli. Sono regrediti –

<sup>109</sup> *Ivi*, 5-6.

<sup>110</sup> Cfr. *Ivi*, 6-7.

<sup>111</sup> P.P. Pasolini, *Il “discorso” dei capelli*, in *Scritti corsari*, 10.

<sup>112</sup> P.P. Pasolini, *I giovani infelici*, in *Lettere luterane*, 12.

<sup>113</sup> *Ivi*, 10.

sotto l'aspetto esteriore di una maggiore educazione scolastica e di una migliorata condizione di vita – a una rozzezza primitiva. (...) Non sanno sorridere o ridere. Sanno solo ghignare o sghignazzare<sup>114</sup>.

Un segno del processo di omologazione operato dalla società dei consumi sui giovani è costituito dalla «lunghezza dei loro capelli cadenti sulle spalle»<sup>115</sup> che diventa «il loro solo e vero linguaggio»<sup>116</sup> e che «non esprimeva più “cose” di Sinistra, ma esprimeva qualcosa di equivoco, Destra-Sinistra»<sup>117</sup>. Anche il linguaggio verbale è mutato: «se da una parte parlano meglio, ossia hanno assimilato il degradante italiano medio – dall'altra sono quasi afasici: parlano vecchi dialetti incomprensibili, o addirittura tacciono, lanciando ogni tanto urli gutturali e interiezioni tutte di carattere osceno»<sup>118</sup>.

Questi testi sono la prova di come «tutto si è rovesciato»<sup>119</sup>. *L'abiura dalla "Trilogia della vita"* occupa in Paolini una posizione particolare nella percezione del “fallimento” in Pasolini e per il solenne atto di sconfessione della poetica ispiratrice dei tre film realizzati tra il 1971 e il 1974: il *Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille e una notte*. Nella *Trilogia della vita* Pasolini aveva voluto rappresentare la sessualità come scandalo e resistenza al potere. Tuttavia adesso era arrivato ad una posizione di rifiuto radicale della modernizzazione italiana e occidentale e, secondo l'autore, è stato ingenuo, da parte sua, conferire al sesso un potere sovversivo e liberatorio. *La Trilogia*, invece, ha aperto il varco a un'ulteriore avanzata del neocapitalismo, rendendo la liberazione della sessualità effetto del nuovo potere consumista e della sua falsa tolleranza.

Il mutamento antropologico in atto ha distrutto il sogno di Pasolini:

qualche anno mi è stato possibile illudermi. Il presente degenerante era compensato sia dalla oggettiva sopravvivenza del passato che, di conseguenza, dalla possibilità di rievocarlo. (...) Se coloro che allora erano così e così, hanno potuto diventare ora così e così, vuol dire che lo erano già potenzialmente: quindi anche il loro modo di essere di allora è, dal presente, svalutato. I giovani e i ragazzi del sottoproletariato romano – che son poi quelli che io ho proiettato nella vecchia e resistente Napoli, e poi nei paesi poveri del Terzo Mondo – se ora sono immondizia umana, vuol dire che anche allora potenzialmente lo erano: erano quindi degli imbecilli costretti a essere adorabili, degli squallidi criminali costretti a essere dei simpatici

<sup>114</sup> *Ivi*, 8-9.

<sup>115</sup> P.P. Pasolini, *Il “discorso” dei capelli*, in *Scritti corsari*, 6.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Ivi*, 7.

<sup>118</sup> P.P. Pasolini, *I giovani infelici*, in *Lettere luterane*, 10.

<sup>119</sup> P.P. Pasolini, *L'abiura dalla “Trilogia della vita”*, in *Lettere luterane*, 72.

malandrini, dei vili inetti costretti a essere santamente innocenti, ecc. ecc. Il crollo del presente implica anche il crollo del passato. La vita è un mucchio di insignificanti e ironiche rovine<sup>120</sup>.

L'abiura di Pasolini scaturisce dal fatto che i sottoproletari hanno sconfessato il proprio modello culturale:

i sottoproletari, fino a pochi anni fa, rispettavano la cultura e non si vergognavano della propria ignoranza. Anzi, erano fieri del proprio modello popolare di analfabeti in possesso però del mistero della realtà. Guardavano con un certo disprezzo spavaldo i "figli di papà", i piccoli borghesi, da cui si dissociavano, anche quando erano costretti a servirli. Adesso, al contrario, essi cominciano a vergognarsi della propria ignoranza: hanno abiurato dal proprio modello culturale (i giovanissimi non lo ricordano neanche più, l'hanno completamente perduto), e il nuovo modello che cercano di imitare non prevede l'analfabetismo e la rozzezza. I ragazzi sottoproletari – umiliati – cancellano nella loro carta d'identità il termine del loro mestiere, per sostituirlo con la qualifica di "studente". Naturalmente, da quando hanno cominciato a vergognarsi della loro ignoranza, hanno cominciato anche a disprezzare la cultura<sup>121</sup>.

Pasolini, riferendosi ad una popolazione distrutta culturalmente, parla di "genocidio": «si tratta precisamente di uno di quei genocidi culturali che avevano preceduto i genocidi fisici di Hitler»<sup>122</sup>, dove «i giovani – svuotati dei loro valori e dei loro modelli – come del loro sangue»<sup>123</sup> sono «divenuti larvali calchi di un altro modo di essere e di concepire l'essere: quello piccolo borghese»<sup>124</sup>.

Di "genocidio" Pasolini aveva già parlato nell'intervento fatto alla Festa dell'Unità di Milano nel 1974, la cui trascrizione è presente nella sezione "documenti allegati" degli *Scritti corsari*. Nel *Genocidio* Pasolini delinea anche tre modelli di comportamento della società moderna: l'edonismo «il quale impone ai giovani che incoscientemente lo imitano, di adeguarsi nel comportamento, nel vestire, nelle scarpe, nel modo di pettinarsi o di sorridere, nell'agire o nel gestire a ciò che vedono nella pubblicità dei grandi prodotti industriali: pubblicità che si riferisce, quasi razzisticamente, al modo di vita piccolo-borghese»<sup>125</sup>; la falsa tolleranza e la permissività: «nelle grandi città e nelle campagne del centro-sud vigeva ancora un certo tipo di morale popolare, piuttosto libero, certo, ma con tabù che erano suoi e non della borghesia,

<sup>120</sup> *Ivi*, 73.

<sup>121</sup> P.P. Pasolini, *Acculturazione e acculturazione*, in *Scritti corsari*, 23-24.

<sup>122</sup> P.P. Pasolini, "Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio", in *Lettere luterane*, 154.

<sup>123</sup> *Ivi*, 155.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> P.P. Pasolini, *Il genocidio*, in *Scritti corsari*, 228.

non l'ipocrisia, ad esempio, ma semplicemente una sorta di codice a cui tutto il popolo si atteneva. A un certo punto il potere ha avuto bisogno di un tipo diverso di suddito, che fosse prima di tutto un consumatore, e non era un consumatore perfetto se non gli si concedeva una certa permissività in campo sessuale»<sup>126</sup>; l'afasia, la perdita della capacità linguistica «o si parla una lingua finta, che non conosce difficoltà e resistenze, come se tutto fosse facilmente parlabile – ci si esprime come nei libri stampati – oppure si arriva addirittura alla vera e propria afasia nel senso clinico della parola; si è incapaci di inventare metafore e movimenti linguistici reali, quasi si mugola, o ci si danno spintoni, o si sghignazza senza saper dire altro»<sup>127</sup>.

Pasolini insiste sul concetto di “genocidio” anche in un articolo, risposta ad Alberto Moravia:

La classe dominante, il cui nuovo modo di produzione ha creato una nuova forma di potere e quindi una nuova forma di cultura, ha proceduto in questi anni in Italia al più completo e totale genocidio di culture particolaristiche (popolari) che la storia italiana ricordi. I giovani sottoproletari romani hanno perduto (devo ripeterlo per l'ennesima volta?) la loro “cultura”, cioè il loro modo di essere, di comportarsi, di parlare, di giudicare la realtà: a loro è stato fornito un modello di vita borghese (consumistico): essi sono stati cioè, classicamente, distrutti e borghesizzati. La loro connotazione classista è dunque ora puramente economica e non più anche culturale. La cultura delle classi subalterne non esiste (quasi) più: esiste soltanto l'economia delle classi subalterne. E ho ripetuto già un'infinità di volte in questi miei maledetti articoli che l'atroce infelicità o aggressività criminale dei giovani proletari e sottoproletari deriva appunto dallo scompensamento tra cultura e condizione economica: dall'impossibilità di realizzare (se non mimeticamente) modelli culturali borghesi a causa della persistente povertà mascherata da un illusorio miglioramento del tenore di vita<sup>128</sup>.

Per Pasolini l'ansia economica, come ha trasformato i proletari e sottoproletari in borghesi, così «ha trasformato le “masse” dei giovani in “masse” di criminaloidi»<sup>129</sup>. Il maestro di Casarsa elabora due proposte per eliminare la criminalità: l'abolizione della scuola media dell'obbligo e della televisione «perché ogni giorno che passa è fatale sia per gli scolari che per i telespettatori»<sup>130</sup>. Scuola dell'obbligo e televisione sono quindi per l'autore due conseguenze dell'universo orrendo del capitalismo:

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> P.P. Pasolini, *Le mie proposte su scuola e Tv*, in *Lettere luterane*, 176.

<sup>129</sup> P.P. Pasolini, *Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia*, in *Lettere luterane*, 168.

<sup>130</sup> P.P. Pasolini, *Le mie proposte su scuola e Tv*, in *Lettere luterane*, 177.

La scuola d'obbligo è una scuola di iniziazione alla qualità di vita piccolo borghese: vi si insegnano delle cose inutili, stupide, false, moralistiche, anche nei casi migliori (cioè quando si invita adulatoriamente ad applicare la falsa democraticità dell'autogestione, del decentramento ecc.: tutto un imbroglio). Inoltre una nozione è dinamica solo se include la propria espansione e approfondimento: imparare un po' di storia ha senso solo se si proietta nel futuro la possibilità di una reale cultura storica. Altrimenti, le nozioni marciscono: nascono morte, non avendo futuro, e la loro funzione dunque altro non è che creare, col loro insieme, un piccolo borghese schiavo al posto di un proletario o di un sottoproletario libero (cioè appartenente a un'altra cultura, che lo lascia vergine a capire eventualmente nuove cose reali, mentre è ben chiaro che chi ha fatto la scuola d'obbligo è prigioniero del proprio infimo cerchio di sapere, e si scandalizza di fronte ad ogni novità). Una buona quinta elementare basta oggi in Italia a un operaio e a suo figlio. Illuderlo di un avanzamento che è una degradazione è delittuoso: perché lo rende: primo, presuntuoso (a causa di quelle due miserabili cose che ha imparato); secondo (e spesso contemporaneamente) frustrato, perché quelle due cose che ha imparato altro non gli procurano che la coscienza della propria ignoranza. Certo arrivare fino all'ottava classe anziché alla quinta, o meglio, arrivare alla quindicesima classe, sarebbe, per me, come per tutti, l'optimum, suppongo. Ma poiché oggi in Italia la scuola d'obbligo è esattamente come io l'ho descritta (e mi angoscia letteralmente l'idea che vi venga aggiunta una "educazione sessuale", magari così come la intende lo stesso "Paese Sera"), è meglio abolirla in attesa di tempi migliori: cioè di un altro sviluppo. (È questo il nodo della questione).

Quanto alla televisione non voglio spendere ulteriori parole: cioè che ho detto a proposito della scuola d'obbligo va moltiplicato all'infinito, dato che si tratta non di un insegnamento, ma di un "esempio": i "modelli" cioè, attraverso la televisione, non vengono parlati, ma rappresentati. E se i modelli son quelli, come si può pretendere che la gioventù più esposta e indifesa non sia criminaloide o criminale? È stata la televisione che ha, praticamente (essa non è che un mezzo), concluso l'era della pietà, e iniziato l'era dell'edonè. Era in cui dei giovani insieme presuntuosi e frustrati a causa della stupidità e insieme dell'irraggiungibilità dei modelli proposti loro dalla scuola e dalla televisione, tendono inarrestabilmente ad essere o aggressivi fino alla delinquenza o passivi fino alla infelicità (che non è una colpa minore)<sup>131</sup>.

La scuola dell'obbligo e la televisione hanno contribuito ad abolire ogni diversità, imponendo lo stesso linguaggio verbale e gli stessi obiettivi sociali e determinando nei giovani una omologazione ispirata ai valori della classe borghese. Tristezza, frustrazione e senso di inferiorità sono i segni della vergogna provocata dai giovani per la propria condizione sociale: «i ragazzi del popolo sono tristi perché hanno preso coscienza della propria inferiorità sociale, visto che i loro valori e i loro modelli culturali sono stati distrutti»<sup>132</sup>.

<sup>131</sup> P.P. Pasolini, *Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia*, in *Lettere luterane*, 169-170.

<sup>132</sup> P.P. Pasolini, *Ampliamento del "bozzetto" sulla rivoluzione antropologica in Italia*, da *Il Mondo*, intervista a cura di Guido Vergani, in *Scritti corsari*, 62.

Pasolini, nell'articolo *La droga: una vera tragedia italiana*, descrive con lucidità e disincanto la sua visione critica della società nel tragico sviluppo derivato dal «vuoto di cultura»<sup>133</sup>. L'autore sostiene la tesi secondo la quale la droga è un surrogato della cultura in quanto occupa quello spazio che un tempo era della cultura:

la droga viene a riempire un vuoto causato appunto dal desiderio di morte e che è dunque un vuoto di cultura. Per amare la cultura occorre una forte vitalità. Perché la cultura – in senso specifico o, meglio, classista – è un possesso: e niente necessita di una più accanita e matta energia che il desiderio di possesso. Chi non ha neanche in minima dose questa energia, rinuncia. E poiché in genere, a causa dei suoi traumi e della sua sensibilità si tratta di un individuo destinato alla cultura specifica, dell'élite, ecco che si apre intorno a lui quel vuoto culturale da lui del resto disperatamente voluto (per poter morire): vuoto che egli riempie col surrogato della droga<sup>134</sup>.

La droga da fenomeno individuale è diventato, col passare degli anni, un fenomeno collettivo: in un primo momento era una questione tipicamente borghese, col passare degli anni è diventato un fenomeno di massa, proprio perché la società dei consumi ha determinato uno smantellamento della cultura italiana che nemmeno il regime fascista era riuscito a produrre, omologando i valori di un tempo nella ricerca di uno sfrenato edonismo consumistico:

il fenomeno della droga ha cambiato radicalmente carattere rispetto a quello che esso era dieci o vent'anni fa. È divenuto cioè un fenomeno che riguarda la massa e comprende dunque tutte le classi sociali (anche se il suo “modello” resta piccolo borghese, ed è magari quello fornito dalla contestazione). Dunque noi oggi viviamo in un periodo storico in cui lo “spazio” (o “vuoto”) per la droga è enormemente aumentato. E perché? Perché la cultura in senso antropologico, “totale”, in Italia è andata distrutta, o è in via di distruzione. Quindi i suoi valori e i suoi modelli tradizionali (uso qui questa parola nel senso migliore) o non contano più o cominciano a non contare più<sup>135</sup>.

Per il pedagogo Pasolini il punto nodale non è dato tanto dalla distruzione di un insieme valoriale, quanto dal fatto che al sistema frantumato non ne è subentrato uno nuovo, a meno che non si assuma il consumismo come cultura: «valori che però non sono stati sostituiti da quelli di una nuova cultura (a meno che non ci si debba “adattare”, come del resto sarebbe tragicamente corretto, a considerare una “cultura” il consumismo)»<sup>136</sup>.

<sup>133</sup> P.P. Pasolini, *La droga: una vera tragedia italiana*, in *Lettere luterane*, 86.

<sup>134</sup> *Ivi*, 86.

<sup>135</sup> *Ivi*, 89.

<sup>136</sup> *Ivi*, 90.

La più grande amarezza per Pasolini è doversi arrendere all'evidenza che «i giovani italiani nel loro insieme costituiscono una piaga sociale forse ormai insanabile: sono o infelici o criminali (o criminaloidi) o estremistici o conformisti: e tutto in una misura sconosciuta fino a oggi»<sup>137</sup>.

## 5. “Il linguaggio pedagogico delle cose” in *Gennariello*

*Gennariello* è un «trattatello pedagogico»<sup>138</sup> incompiuto, edito a puntate su *Il Mondo* e poi contenuto nella raccolta, in parte postuma, intitolata *Lettere luterane*; si configura come una lettera aperta che il poeta rivolge ad un ragazzo ideale di nome, appunto, Gennariello.

Con molta probabilità nella mente di Pasolini il trattatello doveva essere un'opera autonoma, contenente scritti pedagogici, all'interno della quale lui stesso, che si definisce “maestro” e “pedagogo”, avrebbe dato insegnamenti di carattere educativo.

La descrizione del protagonista, che rispecchia le preferenze anche estetiche e sessuali di Pasolini, è contenuta nel primo paragrafo intitolato *Come ti immagino*: Gennariello è un giovane borghese napoletano «molto carino»<sup>139</sup>. L'autore chiarisce le ragioni per le quali il destinatario dei suoi insegnamenti deve essere napoletano: «i napoletani rappresentano per me una categoria di persone che mi sono appunto, in concreto, e, per di più, ideologicamente simpatici»<sup>140</sup>. Per il maestro di Casarsa i napoletani «non sono molto cambiati, sono rimasti gli stessi napoletani di tutta la storia»<sup>141</sup>; egli preferisce infatti «la povertà dei napoletani al benessere della repubblica italiana»<sup>142</sup>, «l'ignoranza dei napoletani alle scuole della repubblica italiana»<sup>143</sup>, «le scenette, sia pure un po' naturalistiche, cui si può assistere nei bassi napoletani alle scenette della televisione della repubblica italiana»<sup>144</sup>. I napoletani, quindi, permettono a Pasolini di impostare un rapporto confidenziale che gli consentirà di trasmettere i suoi precetti.

Nel secondo paragrafo, *Come devi immaginarmi*, Pasolini offre un ritratto dell'educatore di Gennariello e si autodefinisce «uno scrittore-regista, molto “discusso e discutibile”, un comunista “poco ortodosso e che guadagna dei

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> P.P. Pasolini, *Gennariello*, in *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976, 15.

<sup>139</sup> *Ivi*, 16.

<sup>140</sup> *Ivi*, 15.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> *Ivi*, 15-16.

soldi col cinema”, un uomo “poco di buono, un po’ come D’Annunzio”<sup>145</sup>, ma, soprattutto, un pedagogo. Subito però chiarisce il tipo di insegnamenti che impartirà: «non c’è il minimo dubbio, io ti sospingerò a tutte le sconcazioni possibili, alla mancanza di ogni rispetto per ogni sentimento intuito»<sup>146</sup>. Lo scopo del poeta è di convincere Gennariello a «non temere la sacralità e i sentimenti, di cui il laicismo consumistico ha privato gli uomini trasformandoli in brutti e stupidi automi adoratori di feticci»<sup>147</sup>.

Nel terzo paragrafo, *Ancora sul tuo pedagogo*, Pasolini parla nuovamente di sé, rivelando al ragazzo di essere un «tollerato»<sup>148</sup>. Questa affermazione gli consente di impostare un discorso sulla “tolleranza” considerata solo nominale, poiché

una “tolleranza reale” sarebbe una contraddizione in termini. Il fatto che si “tollerino” qualcuno è lo stesso che lo si “condanni”. La tolleranza è anzi una forma di condanna più raffinata. Infatti al “tollerato” (...) si dice di far quello che vuole, che egli ha il pieno diritto di seguire la propria natura, che il suo appartenere a una minoranza non significa affatto inferiorità eccetera eccetera. Ma la sua “diversità” – o meglio la sua “colpa di essere diverso” – resta identica sia davanti a chi abbia deciso di tollerarla, sia davanti a chi abbia deciso di condannarla<sup>149</sup>.

Nel quarto paragrafo dal titolo *Come parleremo*, il pedagogo affronta l’importante tema del linguaggio, già anticipato al termine di quello precedente: il linguaggio è una modalità indispensabile di comunicazione ed un elemento irrinunciabile per connotare le diversità. Pasolini si scaglia contro i democristiani per aver corrotto l’italiano facendolo diventare la lingua della menzogna. Il desiderio del maestro è di poter esprimersi con Gennariello attraverso il napoletano, ma si rende conto del suo limite non conoscendolo, allora decide di parlare «un italiano che non abbia nulla a che fare con quello dei potenti e degli oppositori ugualmente potenti»<sup>150</sup>. L’italiano è una lingua letteraria che, senza tecnicismi, permette l’immediata comprensione.

Questi quattro paragrafi consentono a Pasolini di introdurre il ragazzo al suo modello educativo e ad una realtà completamente diversa, costituita da significati e linguaggi nuovi. Successivamente presenta a grandi linee il *Progetto dell’opera*, specificando che alcune parti saranno dedicate alle

<sup>145</sup> *Ivi*, 19.

<sup>146</sup> *Ivi*, 21-22.

<sup>147</sup> *Ivi*, 22.

<sup>148</sup> *Ivi*, 23.

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

<sup>150</sup> *Ivi*, 30.

«“fonti educative” più immediate»<sup>151</sup> che per il pedagogo non sono i genitori, la scuola o la televisione, bensì gli oggetti, le cose, le realtà fisiche che lo circondano. Così Gennariello sarà introdotto «al linguaggio pedagogico delle cose»<sup>152</sup> e alle fonti educative più autentiche: i compagni. L'intento nella mente dell'autore era quello di affrontare anche il ruolo diseducativo dei genitori, della scuola, della stampa e della televisione, ma purtroppo la sua opera non troverà compimento. Avrebbe voluto affrontare anche altri temi quali il sesso, il comportamento, la religione, la politica e l'arte<sup>153</sup>. Purtroppo di tutto ciò è rimasto solo qualche parte con titoli provvisori o con i titoli con i quali sono apparsi su *Il Mondo*.

Le pagine successive sono quelle in cui Pasolini affronta un tema già accennato “il linguaggio delle cose”, inteso come lo strumento principale di un processo pedagogico, poiché le cose insegnano e fissano in noi la prima educazione, assai diversa da quella trasmessa dai genitori o dai maestri. Per l'autore ogni “cosa” rappresenta quel ricordo capace di rievocare il passato e di sorreggere il processo di significazione quotidiana.

In *La prima lezione me l'ha data una tenda* l'autore rievoca la sua infanzia e spiega come quei ricordi gli insegnino qualcosa:

I primi ricordi della vita sono ricordi visivi. La vita, nel ricordo, diventa un film muto. Tutti noi abbiamo nella mente un'immagine, che è la prima, o tra le prime, della nostra vita. Quell'immagine è un segno e, per l'esattezza, un segno linguistico. Dunque, se è un segno linguistico, comunica o esprime qualcosa.(...) Sono, appunto, dei segni linguistici, che, se a me personalmente rievocano il mondo dell'infanzia borghese, tuttavia, in quei primi momenti, mi parlavano oggettivamente facendosi decifrare come nuovi e sconosciuti. Ad essi non si sovrapponeva infatti il contenuto dei miei ricordi: il loro contenuto era soltanto loro. Ed essi me lo comunicavano. La loro comunicazione era dunque essenzialmente pedagogica. Essi mi insegnavano dove ero nato, in che mondo vivevo e, soprattutto, come dovevo concepire la mia nascita e la mia vita. (...)

L'educazione data a un ragazzo dagli oggetti, dalle cose, dalla realtà fisica – in altre parole dai fenomeni materiali della sua condizione sociale — rende quel ragazzo corporeamente quello che è e quello che sarà per tutta la vita. A essere educata è la sua carne come forma del suo spirito. La condizione sociale si riconosce nella carne di un individuo (almeno nella mia esperienza storica). Perché egli è stato fisicamente plasmato dall'educazione appunto fisica della materia di cui è fatto il suo mondo. Le parole dei genitori, dei maestri e infine dei professori si sovrappongono cristallizzan-

<sup>151</sup> *Ivi*, 31.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> Cfr. *Ivi*, 33.

dolo su ciò che a un ragazzo hanno già insegnato le cose e gli atti. Solo l'educazione ricevuta dai suoi compagni sarà molto simile a quella che gli è stata impartita dalle cose e dagli atti: sarà cioè altrettanto puramente pragmatica, nel senso assoluto e primo della parola»<sup>154</sup>.

Pasolini precisa poi che anche «il vero linguaggio della televisione è simile al linguaggio delle cose»<sup>155</sup> ma essendo un *medium* di massa non lascia alcuna opportunità dialogica. L'autore non perde occasione di avanzare delle critiche nei confronti di quella modernità apportata dal capitalismo. Infatti nel *Paragrafo sesto: impotenza contro il linguaggio delle cose* nota come anche lo Yaman porta i segni di questo osceno processo di modernizzazione:

una lebbra di pali della luce piantati caoticamente – casupole di cemento e bandone costruite senza senso là dove un tempo c'erano le mura della città – edifici pubblici in uno stile Novecento arabo spaventoso, eccetera. E naturalmente i miei occhi hanno dovuto posarsi anche su altre cose, più piccole o addirittura infime: oggetti di plastica, scatolame, scarpe e manufatti di cotone miserabili, pere in scatola (provenienti dalla Cina), radioline<sup>156</sup>.

Quello che si presenta agli occhi di Pasolini è un sistema linguistico «aberrante e degradante»<sup>157</sup>, ma che per Gennariello è «divenuto un discorso articolato, logico e normale»<sup>158</sup>.

Un salto generazionale separa il pedagogo dal suo allievo e di questa distanza l'autore ne parla in *Siamo due estranei: lo dicono le tazze da tè*. L'immagine delle tazzine da tè, venuta al suo scenografo per il film *Salò o Le 120 giornate di Sodoma*, sono il segno di una lontananza incolmabile tra Pasolini e Gennariello, in quanto nell'autore evocano l'angoscia della Bauhaus e dei bunker degli anni Trenta e Quaranta. Osserva l'autore: «Nell'ambito del linguaggio delle cose, è un vero abisso che ci divide: ossia uno dei più profondi salti di generazione che la storia ricordi. Ciò che le cose col loro linguaggio hanno insegnato a me è assolutamente diverso da ciò che le cose col loro linguaggio hanno insegnato a te. Non è cambiato, però, il linguaggio delle cose, caro Gennariello: quelle che sono cambiate sono le cose stesse. E sono cambiate in modo radicale»<sup>159</sup>. E così Pasolini è costretto ad ammettere una triste verità: la profonda estraneità con il suo discepolo. «La verità che dobbiamo dirci è questa: la nuova produzione delle cose, cioè il cambiamento

<sup>154</sup> *Ivi*, 34-36.

<sup>155</sup> *Ivi*, 36.

<sup>156</sup> *Ivi*, 39.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> *Ivi*, 40.

<sup>159</sup> *Ivi*, 42.

delle cose, da a te un insegnamento originario e profondo che io non posso comprendere (anche perché non lo voglio). E ciò implica una estraneità tra noi due che non è solo quella che per secoli e millenni ha diviso i padri dai figli»<sup>160</sup>. Paradossalmente proprio questo divario dà avvio al processo di educazione poiché «per educare bisogna essere diversi dai bambini e dai ragazzi. Per proporre la differenza, occorre partire da ciò che ci distanzia»<sup>161</sup>.

In *Come è mutato il linguaggio delle cose* il maestrino di Casarsa, attraverso una serie di esempi, spiega a Gennariello la differenza tra le “cose” del passato che hanno formato il pedagogo e le “cose” del presente che educano il ragazzo. Il suo insegnamento si proietta alle periferie, alle campagne e al centro delle città per far comprendere come tutto ha perduto la magia del passato e per annunciare un futuro apocalittico dove «i figli sono strappati alla somiglianza coi padri e proiettati verso un domani che, pur conservando i problemi e la miseria dell’oggi, non può che esserne qualitativamente del tutto diverso»<sup>162</sup>.

Se in questa sezione Pasolini rimane «nel vago e nel generico»<sup>163</sup>, nel testo *Bologna, città consumista e comunista*, propone un esempio concreto di come una città abbia ceduto allo sviluppo capitalistico tradendo le sue origini. Così egli scrive: «Nel momento in cui sono, insieme, una città sviluppata e una città comunista, non solo sono una città dove non c’è alternativa, ma sono una città dove addirittura non c’è alterità»<sup>164</sup>.

Nel brano *I ragazzi sono conformisti due volte* Pasolini passa dalla descrizione della realtà materiale e del “linguaggio pedagogico delle cose”, alla presentazione di un’altra importante fonte educativa: i compagni. Il “linguaggio pedagogico dei compagni” è portatore di novità e di valori per Gennariello, più della famiglia e della scuola. I coetanei:

vivono esistenzialmente valori nuovi rispetto a quelli vissuti, e codificati, dagli adulti. È in ciò che consiste la loro forza. È attraverso quel qualcosa di nuovo che essi, col loro modo di essere e di comportarsi (poiché si tratta di puro “vissuto”), vanificano il conformismo pedagogico degli adulti e si impongono come i veri reciproci maestri. La loro “novità” non detta, e neanche pensata, ma solo vissuta, andando oltre il mondo degli adulti, lo contesta anche quando lo accetta totalmente (come accade nelle società repressive o addirittura fasciste)<sup>165</sup>.

<sup>160</sup> *Ivi*, 44.

<sup>161</sup> R. Mantegazza, *Per crescere un uomo. Pasolini, i ragazzi, l’educazione*, in R. Cornero, A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, 114.

<sup>162</sup> P.P. Pasolini, *Gennariello*, in *Lettere luterane*, 46.

<sup>163</sup> *Ivi*, 48.

<sup>164</sup> *Ivi*, 51.

<sup>165</sup> *Ivi*, 54.

Per Pasolini però non tutti i ragazzi sono uguali. In *Vivono, ma dovrebbero essere morti* li divide in obbedienti, disobbedienti e colti. Al primo gruppo appartengono «gli “sportivi”, i “futuri executives”, i “comunisti ortodossi”, i “repressi non nevrotici”, i “teppisti”, i “fascisti”, i “cattolici attivisti”, e, infine, i “puri medi”»<sup>166</sup>; questi sono «destinati ad essere morti»<sup>167</sup>. Secondo Pasolini l’evoluzione della scienza li ha salvati da una morte fisica nella primissima infanzia, ma non sentendosi «accolti nel mondo con amore»<sup>168</sup> sono «tristi e infelici per tutta l’infanzia e la giovinezza»<sup>169</sup>, si sentono colpevoli di essere al mondo e «di pretendere di essere sfamati e curati»<sup>170</sup>.

Al secondo gruppo appartengono «i pochi veri estremisti sopravvissuti, i disadattati, i devianti»<sup>171</sup>. Il terzo gruppo, infine, è costituito dai rarissimi “colti”.

Pasolini constata che «la nuova generazione è infinitamente più debole, brutta, triste, pallida, malata di tutte le precedenti generazioni che si ricordino. Le cause di ciò sono molte (...) una di queste cause è la presenza, tra i giovani, di coloro che avrebbero dovuto morire: che sono molti; in certi casi (Sud e classi povere) la percentuale è altissima. Tutti costoro o sono depressi o sono aggressivi: ma sempre in modo o penoso o sgradevole»<sup>172</sup>.

Nella successiva sezione pedagogica intitolata *Siamo belli, dunque deturpiamoci* il maestro di Casarsa spiega a Gennariello cosa può trasmettere la categoria dei coetanei “obbedienti”. Essi insegnano a «vivere il conformismo aggressivamente»<sup>173</sup>; la «rinuncia resa assoluta, abitudinaria, quotidiana dalla mancanza di vitalità, che in essi è un dato di fatto reale, fisico»<sup>174</sup>; «una certa obbligatoria tendenza all’infelicità»<sup>175</sup>; «la retorica della bruttezza»<sup>176</sup>.

Pasolini termina la parte rompendo i toni pessimistici ed esortando il ragazzo alla felicità perché «tra i “destinati a esser morti” ci sono esseri adorabili»<sup>177</sup> come Gennariello, «così vistosamente destinato alla vita»<sup>178</sup>.

Nell’ultimo paragrafo *Le madonne oggi non piangono più* il professore non ha «voglia di fare lezione»<sup>179</sup> e quindi, vista la concomitanza delle ele-

<sup>166</sup> *Ivi*, 57.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> *Ivi*, 59.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> *Ivi*, 57.

<sup>172</sup> *Ivi*, 59-60.

<sup>173</sup> *Ivi*, 61.

<sup>174</sup> *Ibidem*.

<sup>175</sup> *Ivi*, 62.

<sup>176</sup> *Ivi*, 63.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> *Ivi*, 64.

zioni, si impegnerà a parlare d'altro. Anche le elezioni sono cambiate rispetto al passato. Un tempo «“sotto” le elezioni piangevano le madonne»<sup>180</sup> per sostenere la Democrazia Cristiana, invece, «oggi vengono rapiti degli alti magistrati»<sup>181</sup>. Anche se il meccanismo è più elegante, l'obiettivo è identico: orientare le scelte politiche.

Purtroppo il trattato pedagogico di Paolini non viene concluso, ma gli intensi contenuti presentati, rafforzati da un costante lessico didattico e dal continuo riferimento ad una comunicazione pedagogica efficace, fanno di questo testo il “testamento pedagogico” di un grande maestro.

## Osservazioni conclusive

Il narcisismo didattico di Pasolini si manifesta non soltanto nell'attività didattica – svolta a Casarsa, Valvasone e Ciampino – e nelle opere narrative, poetiche, cinematografiche, teatrali e saggistiche, ma in ogni espressione della sua creatività intellettuale: dalle rubriche di recensioni librerie a quelle letterarie e di attualità, dalla corrispondenza con gli amici alle interviste rilasciate per varie occasioni, dalla presentazione di libri alla partecipazione a conferenze e dibattiti, anche i viaggi diventano opportunità perché si espliciti la sua *leadership* pedagogica.

Tra il 4 giugno 1960 e il 30 settembre 1965, con una interruzione di due anni, Pasolini avvia una rubrica di *Dialoghi con il lettore* su *Vie Nuove*, un settimanale di politica, attualità e cultura legato al Partito Comunista Italiano. Gli interlocutori, politicamente definiti, sono per lo più giovani che rivolgono al maestro domande su questioni personali, culturali, sociali e politiche. Egli elabora risposte ampie e circostanziate, che non hanno la pretesa di insegnare, ma di dialogare portando riferimenti legati a ciò che a lui interessa in particolar modo. Il suo scopo resta comunque sempre quello di tracciare percorsi, indicare vie, disegnare scenari che possano aiutare i giovani a liberarsi dal conformismo e dalla cultura di massa che li ha irretiti, con una ferma volontà didattica, pervasa di proposizioni pedagogiche e slanci di affettività. Nel 1977 questi articoli saranno poi integralmente riuniti nel volume postumo *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65*<sup>182</sup>.

Il 6 agosto del 1968, anno delle contestazioni, delle proteste studentesche, della lotta per i diritti civili, Pier Paolo Pasolini inaugura, sul settimanale *Tempo*, una rubrica intitolata *Il caos*, nei cui articoli l'autore

<sup>180</sup> *Ibidem*.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

<sup>182</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65*, a cura di G.C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1977.

affronta l'attualità politica, le novità culturali, la cronaca pubblica e la vita privata; in essi si rafforza la sua identità di pedagogo soprattutto nelle pagine in cui lo scrittore interviene con toni critici su argomenti che spaziano dalla polemica contro la televisione alla contestazione studentesca, dalle posizioni sulla Chiesa alle accuse al capitalismo. La rubrica terminerà il 24 gennaio 1970 e gli articoli verranno poi riuniti, da Gian Carlo Ferretti, nel testo *Il caos*<sup>183</sup>. Tra il 26 novembre 1972 e il 24 gennaio 1975 Pasolini tiene una rubrica di recensioni letterarie per il settimanale *Tempo* raccolte nel testo *Descrizioni di descrizioni*<sup>184</sup>, pubblicato postumo nel 1979, con recensioni di libri italiani e stranieri, classici e contemporanei, che spaziano da Shakespeare, Manzoni, Calvino alla Morante, da Porta, Belli, Gadda a Baudelaire fino a Sologub in cui è possibile ritrovare la passione del pedagogo sia nel lessico utilizzato sia nelle argomentazioni su cui si sofferma.

Infine, tra il 1973 e il 1975, collabora con il *Corriere della Sera* e le riviste *Tempo illustrato*, *Il Mondo*, *Nuova Generazione* e *Paese Sera* per la redazione di altri articoli, di cui si è già parlato, pubblicati negli *Scritti corsari* e nelle *Lettere luterane*.

Per Pier Paolo Pasolini la scrittura è sempre stata uno spazio di relazione, in particolar modo ciò si manifesta nella sua attività di epistolografo. Con la dovuta estroversione che caratterizza l'artista, l'epistolario è indiscutibilmente un'impressionante fotografia del tessuto umano e relazionale di questo grande autore. Anche se le lettere raccolte prima dalla rivista *Nuovi Argomenti*<sup>185</sup>, poi da Luciano Serra nel volume *Lettere agli amici 1941-1945*<sup>186</sup> e, infine, da Nico Naldini nelle varie edizioni<sup>187</sup>, coprono un arco temporale molto ampio e sono scritte a svariati destinatari, che vanno dagli amici come Franco Farolfi, Luciano Serra, Fabio Luca Cavazza, a importanti personaggi illustri come Giuseppe Ungaretti, Elsa Morante, Paolo Volponi, Gianfranco Contini, Attilio Bertolucci, Giorgio Bassani, Vanni Scheiwiller, Pasolini appare sempre nella sua inconfondibile identità di pedagogo: per ciascun destinatario individuava il linguaggio adeguato, il tono appropriato, le argomentazioni più confacenti, al fine di guidarlo, riprenderlo, sostenerlo e, se è il caso, anche correggerlo.

Numerosi sono anche i dibattiti e le interviste di Pier Paolo Pasolini, in

<sup>183</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il caos*, a cura di G. C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1979.

<sup>184</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarocci, Einaudi, Torino 1979.

<sup>185</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Lettere a Franco Farolfi*, in «Nuovi Argomenti» 49 (1976).

<sup>186</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Lettere agli amici (1941-1945)*, Guanda, Parma 1976.

<sup>187</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986; P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988; P.P. Pasolini, *Vita attraverso le lettere*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1994; P.P. Pasolini, *Le lettere. Nuova edizione*, a cura di A. Giordano e N. Naldini, Garzanti, Milano 2021.

Italia e all'estero, che confermano o aggiungono particolari in questo suo ritratto pedagogico che si è cercato di delineare. I temi trattati sono eterogenei: dalle note autobiografiche e sulla sua formazione al rapporto con i genitori, dalle tematiche sociali al suo rapporto con la società dei consumi, dalla politica agli interessi letterari e cinematografici, dalla passione per l'arte alla conflittualità nei confronti di Chiesa e religione<sup>188</sup>.

Il 21 ottobre 1975, due settimane prima della tragica morte, nel Liceo Classico "Giuseppe Palmieri" di Lecce, Paolini tenne una lezione-dibattito sul "Dialetto a scuola" in un Corso di aggiornamento per docenti, provenienti da ogni regione, organizzato dall'ufficio AIM del Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione Generale Istruzione Classica, Scientifica e Magistrale, Ufficio Aggiornamento Insegnanti e Metodi). L'incontro, introdotto e moderato da Antonio Piromalli, iniziava con la lettura, da parte di Pasolini, del monologo finale del suo dramma *Bestia da stile*, dove compariva l'espressione *volgar'eloquio*, scelta come titolo dell'intervento. Con tutto il suo *pathos* pedagogico, l'autore risponde ai quesiti e ai dubbi proposti da docenti e studenti sui suoi temi "eretici": il genocidio del consumismo, l'omologazione delle culture subalterne, il riconoscimento dei dialetti e delle minoranze linguistiche, il ruolo della scuola e l'abbandono scolastico, la mutazione conservatrice del Partito Comunista, il discorso del decentramento e dell'autonomia, la censura e la falsa tolleranza, la mercificazione consumistica del sesso. La trascrizione di questo intervento è contenuta nel volume *Volgar'eloquio* curato nella prima edizione da Antonio Piromalli e Domenico Scafoglio<sup>189</sup>, in una seconda edizione da Gian Carlo Ferretti<sup>190</sup> e in una ulteriore edizione da Fabio Francione<sup>191</sup>.

Pasolini fu anche un grande viaggiatore alla ricerca di nuove scoperte indispensabili alla sua attività cinematografica. Il viaggiare permette allo sceneggiatore e regista di far emergere, tramite lo sguardo, delle per-

<sup>188</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, Editori Riuniti, Roma 1983; P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Guanda, Parma 1992; P.P. Pasolini, *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, a cura di M. Gulinucci, Liberal Atlantide editoriale, Roma 1995; P.P. Pasolini, *L'ultima intervista di Pasolini*, a cura di F. Colombo – G.C. Ferretti, Avagliano Editore, Roma 2005; P.P. Pasolini, *Povera Italia. Interviste e interventi, 1949-1975*, a cura di A. Molteni, Kaos Edizioni, Milano 2013; P.P. Pasolini, *Polemica Politica Potere, conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di R. Costantini, Chiarelettere, Milano 2015.

<sup>189</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Volgar'eloquio*, a cura di A. Piromalli – D. Scafoglio, Athena, Napoli 1976.

<sup>190</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Volgar'eloquio*, a cura di G. C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1987.

<sup>191</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Volgar'eloquio*, a cura di F. Francione, Edizioni del Fondo Antonio Piromalli Onlus, Roma 2015.

cezioni e delle sensazioni che poi vengono trasformate in lingua scritta. Più si allontana dalla sua terra, per andare in altri continenti alla ricerca di culture arcaiche con modi diversi di vivere, più emerge in lui il dolore per quei mondi condannati al declino dalla modernità e dallo sviluppo. La visione che Pasolini ha del mondo è una dichiarazione pedagogica sul valore delle piccole patrie, delle diverse lingue, delle ricchezze storiche che contrappone all'espansione economica e tecnologica delle grandi metropoli occidentali.

Pasolini compie uno dei viaggi più significativi in India nel 1961, accompagnato da Alberto Moravia ed Elsa Morante, con un tour che tocca le principali città: Bombay, Aurangabad, Delhi, Agra, Gwalior, Khajuraho, Allhabad, Benares, Calcutta, Madras, Tanjore, Madurai, Cochin. Le emozioni e i sentimenti vissuti sono stati così intensi che lo hanno spinto a scrivere un diario di questa esperienza nel subcontinente indiano. Pasolini vaga nella caotica realtà dell'India e l'attento occhio pedagogico dello straniero osserva attentamente i gesti e i movimenti delle persone, scruta i colori del paesaggio e soprattutto contempla quella vita così incontaminata. La sua curiosità sensibile alle condizioni sociali di quella popolazione, nell'originalità della sua visione, ci restituisce il fascino di una terra incantevole nonostante certe atrocità. L'autore analizza la società indiana sottolineandone la contrapposizione fra la ricchezza interiore e il sistema delle caste, la spiritualità indù con le virtù della bontà e della tolleranza. I resoconti di questo viaggio furono pubblicati, tra il 26 febbraio e il 23 marzo 1961, sul quotidiano *Il Giorno* e l'anno dopo nel libro *L'odore dell'India*<sup>192</sup>.

Da quanto analizzato ed elaborato in questo saggio emerge chiaramente che tutta la produzione dello scrittore, del poeta, del regista e dell'intellettuale Pier Paolo Pasolini, nella sua stessa intrinsecità, è un monumento pedagogico di incommensurabile valore formativo. Pasolini in tutte le sue opere ha lasciato tracce della sua passione didattica, credendo di poter modificare lo stato delle cose attraverso la forza dell'educazione. Il maestro di Casarsa ha percepito e vissuto l'importanza di questo processo educativo «che consiste nel cogliere le sfumature rischiose ed emozionanti delle differenze»<sup>193</sup>.

Sempre più oggi la scuola crea soggetti adeguati al modello socioculturale dominante, concependosi come una azienda che asseconda, compiacendo, quei clienti che dovranno poi affermarsi in società e nel mondo del lavoro. Pasolini, con il suo linguaggio pedagogico spesso ostico e destinato ad essere travisato, che parte dalla sua vicenda umana tormentata di docente e intellettuale e che prosegue nella storia delle sue opere letterarie, cinematografiche e saggistiche,

<sup>192</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *L'odore dell'India*, Longanesi, Milano 1962.

<sup>193</sup> P.P. Pasolini, *Romàns*, 45.

ci indica una via per lottare contro tutto questo e ci spinge verso nuovi modi per attuare la missione educativa. Egli insegna una nuova metodologia didattica caratterizzata da una parte dal perenne sentimento d'amore verso le relazioni umane, verso l'alterità e la diversità, verso i giovani: ragazzi del Friuli, ragazzi delle borgate, ragazzi borghesi, ragazzi rivoluzionari; dall'altra dalla rilevanza del linguaggio come irrinunciabile modalità d'espressione.

Nella conflittualità di un rapporto caratterizzato da amore e odio, intriso di passione educativa e di attrazione erotica, i giovani sono il centro della narrazione pedagogica pasoliniana. In tutti i modi il maestro racconta l'autenticità di quei giovani che avrebbe voluto salvare dal capillare potere consumistico grazie ad un linguaggio creativo e libero, in grado di portare al cambiamento: il gergo. Attraverso questo linguaggio, inaccessibile dal potere e destinato diventare, con il tempo, la lingua di un'intera generazione, si può persino pensare di organizzare una società parallela. Con questa lingua, nuova e appropriata, si può iniziare a raccontare il mondo per ricrearlo. In questo si può cogliere l'obiettivo della lezione di Pasolini: arrivare ad un nuovo linguaggio che diventi un nuovo modo di esprimersi per trasmettere nuove verità<sup>194</sup>.

<sup>194</sup> Cfr. E. Lavagnini, *Il racconto di un'eterna gioventù*, in R. Cornero – A. Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, 140.

*Educare diseducando.*  
*Pasolini “lettore” di don Milani*

Domenico Cambareri\*

È onesto ammettere che il titolo dato a questo contributo è una iperbole per invitare alla lettura; vorremmo evitare di coinvolgere il gentile lettore nell'ennesima analisi sulla farraginoso condizione della scuola italiana o della stessa idea di educazione. Tuttavia è impossibile accostare Pier Paolo Pasolini e don Lorenzo Milani senza impegnarci nella meditazione sui costitutivi stessi che giustificano e reggono il “fare scuola”.

Coetanei di fatto, lo scrittore e il prete hanno profuso le migliori energie nell'opera educativa, seppure in maniera divergente; da qui il gerundio titolare che vuole custodire l'eccezionalità della proposta da loro interpretata. Una prospettiva che col suo stesso darsi esprime un severo giudizio sulla scuola italiana (e più largamente sulla cultura), un giudizio destrutturante.

Pasolini sul concludersi dell'esistenza, non a caso, assumerà per sé stesso l'immagine del *corsaro* (1975) e dell'*eretico* (1976) al fine di simbolizzare le sue incursioni destabilizzanti il pensiero corrente (e conformista). Similmente don Milani – e il suo contorno – assumerà un profilo assai simile che condurrà ad una messa in stato di accusa di tutto il sistema pedagogico italiano (a partire da quello ecclesiastico ovviamente); il pensiero vada, per esempio, a *L'obbedienza non è più una virtù* (1965).

Possiamo quindi cogliere entrambi all'interno di questa *vis* destrutturante e polemica appunto che li impegna, non solo a livello di elaborazione intellettuale, ma addirittura di patimento fisico (erotico appunto) nell'aggreire la cultura italiana del dopo guerra attraverso incursioni effettuate per iscritto, ma ancor di più con un precipuo stile di vita. Precisiamo un'ulteriore convergenza: i protagonisti della nostra ricerca possiedono una idea *estensiva* di cultura, essa raccoglie e illustra l'intero *modus vivendi* di una determinata società.

Si cercherà di ricavare dalla lettura di un lungo racconto postumo di Pasolini, *Romàns*, quasi una profezia della vicenda storica del Milani; ma al di là del-

\* Formatore presso l'Istituto Penale per i Minorenni (IPM) di Bologna e parroco a Trebbo di Reno.

la fascinazione di questa incredibile prolessi, il testo è significativo perché permette sia di scorgere il dramma del Pasolini insegnante *olistico*, sia di portare a rassegna precise intuizioni pedagogico-didattiche di straordinario acume.

L'*iter* fin qui proposto ci ha introdotto all'oggetto del sottotitolo di questo contributo, ossia Pasolini lettore di don Milani. Avendo come orizzonte la questione educativa è quasi pleonastico dichiarare che la lettura pasoliniana che ci interessa è proprio quella *Lettera a una professoressa* che ancora sa inquietare gli interessati a questi temi. Le risorse – assieme alle critiche – che Pasolini richiama a partire da questa lettura confluiranno in un altro testo dal sapore epistolare: il suo *Gennariello* (1976).

Questa lettura ci autorizza ad affratellare Pasolini e Milani, soprattutto nel loro sentirsi allineati a quelle esistenze considerate come “periferiche” dalla cultura egemone, eppure custodi di una sapienza e di una autenticità di cui la società è divenuta carente. Lungo i margini di queste periferie è quindi custodita la possibilità di un cambiamento antropologicamente pieno di promesse; curiosamente sembra essere la stessa intuizione consegnata a credenti e non da papa Francesco in *Fratelli tutti*.

## 1. La profezia di Pasolini

*Romàns* dovrà attendere almeno trent'anni prima di essere editato postumo (Guanda, 1994). Rivelate dall'intreccio narrativo non potranno essere ignorate le intuizioni assai moderne in campo educativo che l'ecclettico intellettuale non solo fece proprie, ma applicò nel suo lavoro di docenza. Contro la *quantificazione* del sapere – altra profezia? – il romanzo opporrà argomenti resistenti tutt'oggi.

A Seconda guerra mondiale conclusa, un giovane prete, don Paolo, è inviato come vicario parrocchiale nelle terre sperdute tra il Tagliamento e i primi rilievi delle Alpi friulane. Con Renato, giovane militante comunista, condivide il desiderio di aprire una scuola che consentisse l'elevazione culturale dei ragazzi del paese. Entrambi realizzeranno il loro sogno *facendo* scuola, ma progressivamente la narrazione ci mette a parte del travaglio interiore che si produce nel prete a causa dell'innamoramento per il giovane Cesare. La sua incapacità di tenere insieme naturali impulsi e disposizioni clericali deflagrerà anche nella constatazione venefica – ulteriore profezia? – della inconciliabilità tra bisogni sociali e azione apostolica.

Dopo una introduzione letteraria finalizzata a presentarci i personaggi fondamentali, Pasolini si giova dell'artificio del diario per concretizzare la coscienza di don Paolo; sulle pagine di questo testo terminerà *ex abrupto* l'intero racconto. Seguendo l'evolversi delle esperienze del giovane prete

ne incontriamo le iniziali soddisfazioni legate al successo dell'avviarsi della piccola esperienza scolastica; si è realizzato quel clima di ascolto e disciplina tra maestro e discenti tale da rendere l'ambiente *leggero* e quindi favorevole ad un arricchente scambio reciproco: «Il tempo era un fatto assoluto, propizio: il dare e il ricevere scadevano in un ritmo di festa»<sup>1</sup>.

L'autore tratteggia un profilo moderno per don Paolo; moderno perché quest'uomo di chiesa non solo avverte l'esigenza di fare scuola ma anche di organizzare un pensiero educativo che preceda il semplice tenere lezione a dei pusillanimi. È una via mediana tra teorici della scuola positivisti e idealisti, quella ricercata dall'improvvisato insegnante in tonaca; entrambe le correnti possiedono intuizioni efficaci eppure nessuna delle due riesce a precisare – perché impossibile aggiungiamo noi – la rilevanza dell'*imprevedibile* all'interno della relazione educativa.

Il «puro vivente», intuizione abbagliante di Pasolini, è nei fatti la componente antropologica più alta che esista in noi e che non è disponibile ad ogni tentativo di oggettivazione, né tantomeno può essere domata dai progressivi e verificabili strumenti pedagogici montessoriani. Difetto che si mantiene anche nel campo opposto, quello degli idealisti; le due correnti si studiano di escogitare “applicazioni” scolasticamente spendibili che siano vincenti (don Paolo teorizzerà ad esempio il manuale di studio perfetto) trascurando il lavoro esistenziale – e motivazionale – che il docente dovrà realizzare su sé stesso divenendo esperto custode e promotore di quel *puro vivente* che lo inabita:

Il metodo della Montessori e dei positivisti ha certo le sue buone qualità: ma questo suo credere alle applicazioni esteriori e ai miglioramenti gradualmente prevedibili, questo suo ottimismo che non calcola il mistero e l'incongruenza che sono in fondo le concrezioni della libertà.... Cambiando appena i termini, lo stesso difetto è implicito nel pensiero educativo degli idealisti, anch'essi non tengono conto in concreto delle contraddizioni, dell'irrazionale, del gratuito e del puro vivente che è in noi. Calcolare tutto questo fa invece parte della pedagogia veramente positiva, che è difficile presentare nei termini di un testo scolastico, e che è la competenza vivente di chi vive nel cerchio continuamente mobile dello spirito, gli occhi sempre puntati sul gioco della Provvidenza<sup>2</sup>.

Pasolini sa benissimo che questa «competenza vivente» non è trasmissibile attraverso le esterne vie di un metodo educativo ma richiede un coinvolgimento ed un apprendistato con la vita – si ricordi il “puro vivente” – che è ad appannaggio di ogni persona, soprattutto di chi è chiamato alla docenza. In

<sup>1</sup> P.P. Pasolini, *Romàns*, Guanda, Milano 1994, 51.

<sup>2</sup> *Ivi*, 51-52. Richiamiamo l'attenzione sull'intuito spirituale di Pasolini nel comprendere il ruolo attivo della trascendenza nel creare la “competenza vivente” – esperti in umanità dirà Paolo VI – necessaria ad una efficace azione pedagogica.

*Romàns* don Paolo è tratteggiato come *potenzialmente* detentore di una umanità serena tale da consentirgli di essere un ottimo educatore. Vivendo accanto ai suoi studenti comprende che i metodi scolastici, in quegli anni cominciava un vero e proprio fermento intorno all'idea di innovazione delle mediazioni educative, hanno una loro centralità ma ingenuo sarebbe credere che basti una loro pedissequa applicazione per assicurare il successo in aula.

Qui entra in scena la competenza vivente appresa dal maestro nel suo sperimentarsi con la vita e le sue fortune alterne, altrimenti definite dall'autore «imprevedibile andirivieni dell'incongruenza»: egli non potrà esimersi dal ricercare il vello d'oro del coinvolgimento diretto degli alunni. Questo è l'architrave del Pasolini lui stesso insegnante. Se l'educatore dev'essere esperto nel *maneggiare* la pericolosa materia del "puro vivente", ecco che qui il racconto evoca un concetto che etimologicamente richiama ancora una volta l'interiorità della persona umana: l'entusiasmo. Avere un dio dentro, entusiasmo appunto, il ritrovato del "puro vivente" assomiglia molto ad una imprecisata – e quasi pagana – autodefinizione, l'io più autentico di una persona è l'unico vero dio di quella persona.

Questo entusiasmo tuttavia non si può produrre né riprodurre *in vitro* ma è oggetto dell'imprevedibile capriccio dei casi dell'esistenza, eppure l'insegnante può farcela quando accetterà il rischio di cercare la *sfumatura giusta* e giungerà allora non solo a trasmettere cognizioni ma a emozionare. Don Paolo ci instilla il dubbio che educare sia questione di emozioni e non sono di nozioni:

Occorrono i mezzi, le mediazioni. Ho letto qualcosa dei moderni metodi scolastici (l'attivismo) che si avvalgono appunto di «mezzi» che non siano la pura relazione oratoria dell'insegnante, sacrificando la tradizionale autorità di quest'ultimo per la partecipazione attiva dei ragazzi. È essenzialmente giusto, però... per fare studiare i ragazzi volentieri, «entusiasmarli», occorre ben altro che adottare un metodo più moderno e intelligente. Si tratta di sfumature, di sfumature rischiose ed emozionanti<sup>3</sup>.

Queste «sfumature» cui si riferisce il giovane prete hanno origine nell'amore e, trattandosi della coscienza di un religioso, si muovono in una prospettiva bidirezionale: verso Dio e verso i ragazzi, nella convincente intuizione per cui è il primo movimento a garantire l'equilibrio del secondo: «può educare solo chi sa cosa significa amare, chi tiene sempre presente la Divinità»<sup>4</sup>.

Arrivati al tema della «divinità» parlando di scuola possiamo ora osservare un importante snodo del racconto: il germogliare della crisi interiore di don Paolo. I commentatori di questo testo non faticano a riconoscere nel

<sup>3</sup> *Ivi*, 47.

<sup>4</sup> *Ivi*, 52.

sacerdote un *avatar* dello scrittore; se nel giovane intellettuale comunista Renato, Pasolini ha proiettato il sé stesso insegnante moderno e laico, nel prete venticinquenne possiamo scorgervi tutte quelle inquietudini che furono e politiche e spirituali mai nascoste in verità.

A cosa va incontro dunque questo *avatar* pasoliniano? Il malessere del prete progredisce e divora la soddisfazione per i successi della piccola scuola parrocchiale. Sappiamo che sarà l'omosessualità a rappresentare per il prete quel cuneo che, inserendosi nel suo rapporto personale con Dio produce, come poco fa visto, l'affievolirsi della forza del suo essere educatore. Il fatto che non arrivi mai alla conoscenza di don Paolo quella parola, omosessuale appunto, ma vi si alluda soltanto è un abile ritrovato retorico con cui Pasolini affresca il dramma di questa coscienza. Il prete non ha educato – o non si è lasciato educare – dal suo *vero* amore, come può educare a sua volta? Come può essere un sicuro strumento che permetta ai ragazzi di svolgere i propri compiti di sviluppo verso la vita? Questioni che riecheggiano il *loghion* lucano: «Può un cieco condurre un altro cieco?» (Lc 6,39); interrogativo che, tra le altre cose, Gesù pronuncia proprio riflettendo sullo statuto del rapporto maestro-discepolo:

Sono umiliato, scontento, divorato da un rimorso continuo e impalpabile. Nelle mie preghiere c'è un attrito doloroso tra il fervore e l'impotenza di abbandonarmi... Ciò che mi rovina come uomo e come sacerdote mi rovina anche come maestro. Non so amare, non c'è Dio nel mio cuore, non comunico Dio. In ogni mio gesto, in ogni mia intenzione, in ogni mia parola c'è un fondo di impurità e di imperfezione, imperdonabili. Poveri ragazzi! Perché li illudo d'amare? Perché li tengo sempre rivolti verso una Presenza che non è altro che detta, pronunciata, nominata? Ah, mio Dio, rientra in me, per un minuto, per un attimo che Ti possa rammentare...<sup>5</sup>.

Se l'ideologia produce inimicizia (siamo nell'Italia delle due chiese: quella comunista e quella romana), l'omosessualità produce peccato, ma il prodotto di queste realtà è il medesimo: la frattura, la divisione dentro e fuori dell'uomo. La conclusione – che tale non è perché il finale è sospeso – in modo plastico descriverà la sofferenza, primariamente fisica, a cui è destinato il generoso prete vittima di quelle lacerazioni che, più che personali, gli sono state inoculate dal suo «sistema culturale» di riferimento.

Il richiamo all'amore come pre-condizione a un valido servizio docente, e le inquietudini nascenti, creano un ulteriore collegamento con don Milani; la memoria andrà di certo al celebre testamento con cui il priore di Barbiana ammetteva di aver amato più i suoi allievi di Dio stesso. Educazione e Dio, ancora una volta Pasolini fu profetico!

<sup>5</sup> *Ivi*.

Pier Paolo Pasolini, maestro a sua volta lo ribadiamo, e don Lorenzo Milani possono essere accomunati, oltre che dal fascino dell'allusione profetica, anche dalla loro diffidenza verso la «quantificazione del sapere», che oggi-giorno è tra le imputate di quella *zavorizzazione* della scuola italiana. *Romàns* allora, proprio a questo proposito, può essere come un formidabile controcanto a questa tendenza; un testo che, dando voce a don Paolo – e in misura minore ma non residuale a Renato – difende senza tentennamenti all'interno della pedagogia sia la centralità dei contenuti che la figura del maestro.

L'entusiasmo richiamato da don Palo come insostituibile alleato nella cura del sapere, è incoraggiato dal maestro perché lo spirito d'avventura dei giovani possa confrontarsi con l'arditezza delle questioni e non blandito dalla banalità; solo così i celebri *contenuti* offerti ed esigiti dalla scuola potranno finalmente essere appresi ma ancora di più, attraverso la sfida e la sorpresa, propulsivi per la loro formazione. Quasi come uno sciamano sarà il docente a farsi carico della delicata sfumatura “rischiosa ed emozionante” – sempre per rimanere nel lessico pasoliniano – che è l'entusiasmo dentro la classe; Pasolini, don Milani avvertirono la responsabilità di farsi *demiurghi* perché, grazie alla concretezza dei loro corpi visitati, educati dal *pathos* per i ragazzi, questi potessero essere formati come adulti, come cittadini e, nel caso del prete fiorentino, come cristiani. Avvertirono la responsabilità e, per fortuna della cultura italiana, non si sottrassero all'essere pienamente strumentali; torniamo al testo del racconto, così don Paolo scrive il 27 febbraio:

Mi chiedo un po' allarmato se io non devo essere altro che un mezzo d'amore, una via per cui passa l'amore. È vero, farsi amare è forse necessario per ottenere il famoso entusiasmo, la fiducia dei ragazzi nello studio... Ma questa non sarà forse una delle solite, logicissime giustificazioni che io cerco per mascherare le mie terribili insufficienze, il fallimento della mia persona? Non sono in stato di grazia, e da quanto tempo non lo sono!<sup>6</sup>

Insufficienze o no, il nostro don Paolo ha intuito che per ottenere avanzamenti nel compito educativo è necessario intercettare gli umori della classe «vivente». Come in ogni persona esiste quel nucleo intimo – e vero – che Pasolini definisce «nucleo vivente» così anche il gruppo dei ragazzi; al suo interno il tempo è vissuto come *liberato* dalla lezione *tout court* e l'insegnante può ignorare o intercettare questa realtà che altrimenti rimarrà sullo sfondo ma sarà in grado di influire enormemente sul lavoro scolastico.

Pasolini, don Milani non temettero di andare oltre la lezione e coinvolgere le migliori energie – che sono sempre di ordine affettivo – che attendevano liberazione all'interno del gruppo classe. In *Romàns* questo è evi-

<sup>6</sup> *Ivi*, 48.

dente, almeno fino al crollo emotivo del protagonista: le relazioni orizzontali tra studenti costituiscono una potente risorsa da utilizzare nella realizzazione di qualsivoglia scopo educativo; in questo si giuoca anche la credibilità – e l'autorità – del docente:

In effetti un gruppo classe che abbia appreso a lavorare bene assieme, senza disturbarsi reciprocamente, e senza dover affrontare quotidianamente drammatiche emergenze affettive, trascorre bene il proprio tempo e ha l'impressione di lavorare sinergicamente alla realizzazione di un compito comune. Ciò soddisfa un'esigenza profonda dell'adolescente; acquisire la certezza affettiva di appartenere ad un gruppo coeso e non già di doversi guardare dalle insidie che provengono contemporaneamente dalle relazioni verticali e da quelle orizzontali<sup>7</sup>.

## 2. Pasolini lettore di don Milani

Al di là della finzione narrativa, lavoro sinergico, senso di appartenenza e diffusa relazionalità furono caratteristiche che ritroviamo nella stessa scuola istituita a Barbiana da don Milani; ne fu informato Pier Paolo Pasolini? Di certo la lettura de *Lettera a una professoressa* gli darà elementi per apprezzare l'iniziativa del prete fiorentino; iniziativa che, come dimostrato, anticiperà nella sua stessa azione educativa. Un documento assai notevole – e facilmente reperibile – ci consente di verificare le reazioni che il poeta e intellettuale avrà dopo la lettura della celebre missiva scritta collettivamente dagli studenti di don Milani.

Rai Uno, il 19 febbraio 1968, trasmetterà una intervista a Pier Paolo Pasolini lettore de *Lettera a una professoressa* di cui si definirà entusiasta. Citando lo storico dell'arte, lo statunitense Bernard Berenson, la lettera edita l'anno precedente è lodata innanzitutto perché appartenente a quella categoria di testi capaci di *aumentare* la vita del lettore. Non sfugge a Pasolini certo che oggetto del testo non è un singolo caso di cronaca scolastica ma l'intera vita sociale del Paese: «Di questo libro devo dire tutto il bene possibile. Non

<sup>7</sup> G.P. Charmet, *I nuovi adolescenti*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000, 262. Oggi può sembrarci lupalissiana eppure la scuola italiana è ancora alla ricerca di un aggiornamento metodologico che tenga conto di queste evidenze – anche – psicologiche: «La prospettiva di un livello di maggiore autonomia da parte dei singoli istituti scolastici dovrebbe essere finalizzata a innalzare di molto la motivazione degli studenti-, è pertanto verosimile che la scuola produca un ulteriore sforzo per mettere il proprio personale, cioè gli studenti, nelle condizioni di poter meglio lavorare. In questa prospettiva sarebbe quanto mai opportuno investire energie e competenze preliminarmente nella fondazione di un gruppo di lavoro utilizzando delle strategie di intervento in base alle quali, prima di cominciare a lavorare, si fa formazione, si cerca di integrare e persone fra loro, non già perché diventino amici, ma perché acquisiscano un linguaggio comune che consenta di lavorare bene insieme» (cfr. *Ivi*, 262).

mi era mai capitato di essere così entusiasta di qualcosa e di sentirmi così, in un certo senso, obbligato, costretto a dire agli altri: “Leggetelo”. Perché oltre tutto è un libro che riguarda sì la scuola come argomento specifico, ma nella realtà riguarda la società italiana, la qualità della vita»<sup>8</sup>.

Vita civile, sociale in costante logoramento per via della saldatura tra la morale piccolo-borghese e il capitalismo nella competizione per avere l’egemonia culturale nel Paese. Don Milani e Pasolini vedranno profilarsi entrambi il rischio di una massificazione della società italiana, massificazione irrispettosa delle componenti più vitali che resistono – o tentano di farlo – alle lusinghe del potere e del denaro.

Se *Lettera a una professoressa* per l’intellettuale friulano è una di quelle opere da leggere perché restituiscono una missione al pensiero, è necessario dunque adoperarsi per curare nei giovani il sorgere di un pensiero dialettico, perché no polemico, affinché resista all’uniformità borghese dilagante. Qui bisogna inserire l’appunto critico che Pasolini muove al testo: La professoressa, assunta a icona della sua categoria sociale, è criticata perché asservita a un meccanismo culturale – la scuola – ideato per uniformare e quindi umiliare le diversità culturali; ma quella professoressa in fondo è anche lei figlia della *italietta* contadina che ora, nella penna dei ragazzi di Barbiana, la sta giudicando!

Pier Paolo Pasolini completa così la critica svolta dalla Scuola di Barbiana rinviando l’argomentazione a questa matrice comune e, lo si ammetta sorprendente; gli studenti del priore dovranno allora guardarsi le spalle, e nel momento in cui polemizzano col sistema culturale egemone devono evitare di generarsi loro stessi in una borghesia conformista assetata di raggiungere – e poi difendere – posizioni di potere.

Non si hanno notizie di una reazione da parte degli estensori alla prestigiosa lettura, tuttavia possiamo ritrovare nel pensiero di don Milani la consapevolezza che questi avesse rispetto al problema, soprattutto sulla questione del raggiungimento del potere da parte dei non borghesi. Facciamo riferimento ad un celebre testo del priore che risale al 1950, periodo in cui ancora non esercitava il ministero nella sperduta Barbiana, la *Lettera a Pipetta*:

Il giorno che avremo sfondato insieme la cancellata di qualche parco, installato la casa dei poveri nella reggia del ricco, ricordati Pipetta, quel giorno ti tradirò. Quel giorno finalmente potrò cantare l’unico grido di vittoria degno di un sacerdote di Cristo: “Beati i poveri perché il regno dei cieli è loro”. Quel giorno io non resterò con te, io tornerò nella tua casuccia piovosa e puzzolente a pregare per te davanti al mio Signore crocifisso<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Intervista a Pier Paolo Pasolini su *Lettera a una professoressa*, estratto dalle trasmissioni su Rai Uno del 19 febbraio 1968.

<sup>9</sup> L. Milani, *Lettera a Pipetta*, scritta a San Donato di Calenzano nel 1950.

Proletari che si imborghescono sostituendo i borghesi al potere, proletari e borghesi che agognano lo stesso obiettivo e, conseguentemente un pensiero che si impoverisce. E poi la fine del senso di sacralità della vita e dei sentimenti, tutti questi temi sono trattati nelle *Lettere luterane* (1975), opera che, come *Lettera a una professoressa*, rappresenta una *summula* del pensiero pedagogico di Pier Paolo Pasolini. Destinatario è *Gennariello* che, come la professoressa milaniana, è immagine sintetica di tutta una classe sociale, in questo caso il proletariato meridionale:

Predestinazione dei figli a pagare le colpe dei padri: questa riflessione mi è estranea e la giudico antropologicamente ingenua, ma sono consapevole di appartenere alla generazione dei padri, senza scampo, che deve giudicare i figli. Giudizio di condanna, meglio di cessazione di amore. Se io condanno i figli, (a causa di una cessazione di amore) e quindi presuppongo una loro punizione non ho il minimo dubbio che tutto ciò accada per colpa mia. In quanto padre, in quanto uno dei padri. Uno dei padri che si sono resi responsabili, prima del fascismo, poi di un regime clericico-fascista, fintamente democratico, e che, infine, ha accettato la nuova forma del potere, il potere dei consumi, rovina delle rovine. Attorno a noi sono figli puniti dalla loro infelicità e dalle nostre colpe, per le colpe dei padri, giustamente. I figli non possono e non devono essere giustificati: per metà è colpa dei padri e per metà di loro stessi. La colpa di aver accettato uno sviluppo che vede borghesi e proletari insieme: la colpa di credere che la storia non sia e non possa essere che la storia borghese. Negli insegnamenti che ti impartirò ti spingerò a tutte le sconsecrazioni possibili, alla mancanza di ogni rispetto per ogni sentimento istituito. Tuttavia il fondo del mio insegnamento consisterà nel convincerti a non temere sacralità e sentimenti<sup>10</sup>.

L'insegnamento diretto alla pratica delle «sconsecrazioni» è necessaria *pars destruens* perché il giovane, se vuole, possa giungere ad una nuova sacralità, ad una nuova cultura dei sentimenti, esperienze già saldamente presenti nel vero intellettuale; il compito di questi – e Pasolini tenterà di esserne all'altezza – è di sapere e non di opinare, cioè di elaborare una nuova forma di pensiero che sfugga al conformismo neo-borghese (frutto del convergere di interessi tra proletari e borghesi)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, Garzanti, Milano 1976, 7-8.

<sup>11</sup> «Il primo dovere degli intellettuali, oggi, sarebbe quello di insegnare alla gente a non ascoltare le mostruosità linguistiche dei potenti democristiani, a urlare, a ogni loro parola, di ribrezzo e di condanna. In altre parole, il dovere degli intellettuali sarebbe quello di rintuzzare tutte le menzogne che attraverso la stampa e soprattutto la televisione inondano e soffocano quel corpo del resto inerte che è l'Italia»; cfr. *Lettere luterane*, 29. Il sapere invocato dal poeta è dunque una conoscenza *resistente* e che si manifesta in una profonda revisione – e pulizia – del linguaggio.

### 3. Una fratellanza periferica

La scuola è – potrebbe essere – il luogo ove investire le migliori energie per resistere alle conseguenze di un pensiero prono all’ideologia dominante; ma non basta. Lorenzo Milani e Pier Paolo Pasolini sono allineati, oltre che da questo assioma, anche nella prassi: la frequentazione delle esistenze “periferiche”, marginali. La memoria corre alle intense serate di Calenzano (non ci fu solo Barbiana) con tutti i figli del proletariato in cerca di riscatto, per quanto riguarda il prete toscano; agli studenti delle medie friulane, ai “ragazzi di vita” fino al *Gennariello* finale, per l’intellettuale e poeta.

Questi due giganti del Novecento italiano avevano spronato l’istituzione scuola a uscire in cerca di quelle moltitudini popolari per essere davvero degna di meritare l’aggettivo *democratica*. Questo auspicio di esodo ricorda istintivamente quanto dall’attuale papa è stato indicato alla Chiesa universale sin dalla pubblicazione de *Evangelii gaudium* (2013): rinunciare al conforto delle acquisizioni di potere e prestigio e incamminarsi verso le periferie: «Uscire dalla propria comodità e avere il coraggio di raggiungere tutte le periferie che hanno bisogno della luce del Vangelo»<sup>12</sup>.

Possiamo indicare anche nella biografia di papa Francesco la centralità della periferia (cfr. il ministero pastorale a Buenos Aires); ma non solo! Pasolini, don Milani e papa Bergoglio hanno compreso l’imprescindibilità delle periferie perché esse sono un luogo ermeneutico per comprendere la realtà, un luogo che precede l’azione. L’azione avrà come conseguenza la guarigione di coloro che, umilmente, si sono resi disponibili all’incontro con tutte quelle realtà umane di cui si è decisa la marginalizzazione.

Pier Paolo Pasolini e don Lorenzo Milani incoraggiano a varcare le soglie che separano gli strati più affaticati della popolazione, persone che declinano verso il disagio acuitosi in questi ultimi anni di difficoltà mondiale. Essi si mossero verso le periferie, lo abbiamo complessivamente evidenziato, per amore dei ragazzi e nella certezza di ritrovare nuovi paradigmi per la vita associata; nel fare questo si scontrarono contro l’individualismo borghese che, tra le altre cose, fu in grado di produrre una *antilingua* che allontanasse ancora di più i periferici dalla realtà e dalla possibilità di una vita sociale adulta.

A decenni dalla loro testimonianza, il papa argentino imputa all’individualismo la responsabilità di essere uno tra i più radicati ostacoli che si oppongono alla fraternità tra le persone. Il sogno della fraternità, cosa assai cara anche al mondo laico per le sue radici rivoluzionarie, si inabissa di fronte ad un mondo che si chiude per responsabilità dirette e indirette: la fine di una coscienza comune, la mancanza di una visione di bene complessiva, una glo-

<sup>12</sup> Francesco, *Evangelii Gaudium* 20.

balizzazione puramente commerciale, lo scempio della accoglienza negata alle frontiere, ma anche le pandemie e i flagelli climatici etc. Pier Paolo Pasolini con passo *erotico* si incamminò nei polverosi sentieri delle *favelas* romane alla ricerca di quella *sacralità* della vita – e del suo linguaggio – ormai agonizzante nella società borghese, sempre più asfittica. Da vero educatore non temette la vicinanza con gli ultimi, così come don Milani. Entrambi furono per questo uomini di pace; può sorprendere questa definizione, quasi un *hapax* per questi due protagonisti della cultura nazionale, eppure non si temi di utilizzarla, soprattutto se si riconosce autorità al pensiero di papa Francesco che, nella recente enciclica *Fratelli tutti* (2020), sprona la buona volontà umana a combattere l'inequità che abbandona alla periferia sempre più ampi strati di popolazione, e lo fa riproponendo uno stralcio de *Evangelii gadium*:

Quanti pretendono di portare la pace in una società non devono dimenticare che l'inequità e la mancanza di sviluppo umano integrale non permettono che si generi pace. In effetti, «senza uguaglianza di opportunità, le diverse forme di aggressione e di guerra troveranno un terreno fertile che prima o poi provocherà l'esplosione. Quando la società – locale, nazionale, mondiale – abbandona nella periferia una parte di sé, non vi saranno programmi politici, né forze dell'ordine o di *intelligence* che possano assicurare illimitatamente la tranquillità». Se si tratta di ricominciare, sarà sempre a partire dagli ultimi<sup>13</sup>.

A partire dagli ultimi, spesso con l'esuberanza scioccante dei rispettivi caratteri, Pasolini e Milani hanno reso onore alla giustizia restituendo alle periferie la possibilità di avere una lingua – e quindi una prassi – per contribuire ad un riscatto che fosse *altro*, autentico. Nelle sofferte e conclusive pagine corsare, un Pasolini mai esausto rinfacciò al Paese (e dolorosamente anche alle nuove generazioni) di aver permesso si impiantasse una cultura maggioritaria conformista, bigotta e, conseguentemente, *neofascista*. Pasolini muore e ci si illude di una crescita culturale del Paese fino ai giorni dei *social network*, giorni che ci faranno assistere all'esplosione della rabbia, della violenza verso il diverso, il periferico di turno e restituiranno anche in questo il titolo di profeta al poeta di Casarsa, che tutto presenti. Pasolini, Milani e, perché no Jorge Mario Bergoglio, indicano strade alternative al livore mediatico: la pazienza della studio, la condivisione della curiosità, l'esuberanza di linguaggi vitali... tutto frutto dell'audacia di chi è certo del valore della fraternità. Strada impervia e rara che, come scrive papa Francesco, «la possono percorrere soltanto spiriti liberi e disposti a incontri reali»<sup>14</sup>; questo furono Pier Paolo Pasolini e don Lorenzo Milani.

<sup>13</sup> Francesco, *Fratelli tutti*, 235. Le intuizioni pontifice coincidono con le argomentazioni in merito d'un giovane protagonista del genere musicale *trap*, assai in voga proprio nelle periferie, ora anche in Italia: Neima Ezza. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=ci2vYQieK9c>.

<sup>14</sup> Francesco, *Fratelli tutti*, 50.

## *La parola fatta cosa*

Marcello Neri\*

Gli anniversari sono pericolosi, non solo perché ballano sul filo della retorica celebrativa, ma anche perché rappresentano sovente l'occasione per chiudere i conti con un passato scomodo, senza misurarsi con la verità che esso non cessa mai di metterci di fronte. Questo vale ancora più per una persona come Pier Paolo Pasolini: per il ruolo civile della sua opera complessiva, per il suo essere stato coscienza critica del nostro paese, intollerabile per i poteri che disegnavano l'Italia a partire dal dopo guerra. Si potrebbe dire che Pasolini non è stato organico a nulla e nessuno, se non alla ricerca della verità – quella che passa sfigurata nei fatti che segnano il destino di un popolo e una nazione.

Verità che non è un concetto o un'aspirazione, ma ha la durezza delle cose e si radica tenacemente nelle vicende umane. Di questa verità, Pasolini fu l'ultimo grande apologeta di cui l'Italia possa disporre. Questo è stato il suo mestiere; ed è per fedeltà a esso che egli convocò tutto un dispositivo culturale ed estetico che fosse in grado di non distorcere o rappresentare la verità, ma di lasciarsi, il più docilmente possibile, attraversare da essa così da annunciarsi senza distorsioni e prevaricazioni.

Pasolini, nel celebre editoriale del *Corriere della Sera* del 14 novembre 1974, ha definito il mestiere della verità come il compito dell'intellettuale: "Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. (...) A chi dunque compete fare questi nomi? Evidentemente a chi non solo ha il necessario coraggio, ma, insieme, non è compromesso nella pratica col potere, e, inoltre, non ha, per definizione, niente da perdere: cioè un intellettuale. (...) Mi si potrebbe obiettare che io, per esempio, come intellettuale, e inventore di storie, potrei entrare in

\* Teologo, Università degli Studi di Milano Bicocca.

quel mondo esplicitamente politico (del potere o intorno al potere), compromettermi con esso, e quindi partecipare del diritto ad avere, con una certa alta probabilità, prove ed indizi. Ma a tale obiezione io risponderei che ciò non è possibile, perché è proprio la ripugnanza ad entrare in un simile mondo politico che si identifica col mio potenziale coraggio intellettuale a dire la verità: cioè a fare i nomi. Il coraggio intellettuale della verità e la pratica politica sono due cose inconciliabili in Italia”<sup>1</sup>.

## 1. Pasolini e la Chiesa cattolica

Nella visione di Pasolini, la verità delle cose è essenzialmente controfattuale e il compito dell’intellettuale è esattamente quello di attivare una critica dei fatti attraverso un esercizio concreto e comunemente sensato della ragione<sup>2</sup>. Strumento, questo, che egli applicò senza sconti, ma con accorata passione, anche nei confronti della Chiesa cattolica – a cui imputava, in ragione del suo patto con la piccola-borghesia come alleanza col potere politico che mirava alla omologazione totale della popolazione italiana in nome dell’imperativo consumistico, di essere sostanzialmente anti-intellettuale (ossia, in pratica, contraria alla verità).

La materia in cui, per secoli, ha sussistito la Chiesa cattolica è quella del mondo rurale, delle campagne e del lavoro contadino: “Economia contadina e Chiesa sono un’unica realtà. Anche quando attraverso la prima rivoluzione industriale ha cominciato a formarsi la borghesia moderna. Ma è a questo punto che è cominciata la dissociazione cinica della Chiesa: essa è venuta a patti, per ragioni di potere, con un classe sociale la cui fede non era più pura, o addirittura finita. La Chiesa ha strumentalizzato questa nuova classe dominante e se ne è lasciata strumentalizzare”<sup>3</sup>.

Passando dalla campagna alla città, la Chiesa ha abbandonato una dimensione mitica che le era co-originaria<sup>4</sup>, allargando i processi di razionalizzazione tipici dell’istituzione moderna, di cui la Chiesa cattolica stessa fu la prima autrice, all’insieme dei vissuti credenti: l’istituzionalizzazione totale

<sup>1</sup> <https://www.corriere.it/speciali/pasolini/ioso.html> (consultato il 5 dicembre 2021).

<sup>2</sup> P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2010, 26: “(...) il primo dovere dell’intellettuale [è] quello di esercitare prima di tutto e senza cedimenti di nessun genere un esame critico dei fatti. (...) Non esiste razionalità senza senso comune e concretezza. Senza senso comune e concretezza la razionalità è fanatismo”.

<sup>3</sup> Ivi, 35.

<sup>4</sup> P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, II, Mondadori, Milano 2009, 43: “L’umorismo della fiaba era una carità / tutta intellettuale: la più alta (...) / È nei fatti la carità. / Ma le nonne, accanto ai focolari, raccontavano favole: / non era religione ufficiale, ma era religione (...)”.

della fede fa sì che quest'ultima, per essere tale, possa anche non essere più concretamente vissuta. L'irrelevanza (ecclesiale) della fede come pratica, oramai sostituita dalla fede come istituto, rende la Chiesa stessa incomprensibile agli abitanti di un mondo che non è più quello rurale di un'antica sintesi tra cristianesimo e cultura diffusa: "(...) questo bastione papalino blindato / da contrafforti del dolce colore arancio / di Roma, screpolati / come costruzioni di etruschi o romani, / sta per non potere più essere compreso"<sup>5</sup>.

È nel volto di Giovanni XXIII che Pasolini scorge l'ironia di Dio che, per un attimo, potrebbe disinnescare il dispositivo cattolico di asservimento all'interesse borghese e liberare dal giogo di un mantenimento anti-evangelico del potere anche a costo della più stridente autocontraddizione<sup>6</sup>. Apparizione fugace, un barlume di luce destinato a soccombere all'apparato istituzionale che fa scivolare nell'ombra anche gli interventi di Dio nel cuore della macchina ecclesiastica: "La Chiesa è brutta, anche dietro la tua bella faccia: / lei resterà: del tuo sorriso si perderà ogni traccia"<sup>7</sup>.

Se nei confronti di Giovanni XXIII Pasolini provava come un'attrazione ancestrale, ricordando che tutta la semantica dell'origine e dell'arcaico giocano nella sua opera un ruolo non marginale, lo avvicinava invece a Paolo VI una simpatia intellettuale in ragione di quella intelligenza inquieta che coglieva, oltre la cortina formale, in Montini.

Nel settembre del 1974, in un'udienza generale tenutasi a Castelgandolfo, Paolo VI tenne un discorso sulla condizione della Chiesa cattolica, che stupì Pasolini per la sua cruda sincerità: "Il mondo cambia. Superfluo documentare un fatto così grave e così esteso: cultura, costumi, ordinamenti, economia, tecnica, efficienza, bisogni, politica, mentalità, civiltà... tutto è in movimento, tutto in fase di mutamento. Perciò la Chiesa è in difficoltà"<sup>8</sup>. Commentando questo intervento, Pasolini annota: "Paolo VI ha ammesso infatti esplicitamente che la Chiesa è stata superata dal mondo; che il ruolo della Chiesa è divenuto di colpo incerto e superfluo; che il Potere reale non ha più bisogno della Chiesa, e l'abbandona quindi a se stessa; che i problemi sociali vengono risolti all'interno di una società in cui la Chiesa non ha più prestigio; che non esiste più il problema dei poveri, cioè il problema principe della Chiesa. (...) Per la prima volta Paolo VI ha fatto ciò che faceva normalmente Giovanni XXIII, cioè ha spiegato la situazione della Chiesa ricorrendo a una logica, a una cultura, a una problematica non ecclesiastica: anzi, esterna alla Chiesa;

<sup>5</sup> P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, I, Mondadori, Milano 2009, 1184.

<sup>6</sup> Cfr. Ivi, 1389.

<sup>7</sup> Ivi, 1074.

<sup>8</sup> Paolo VI, Udiienza generale dell'11 settembre 1974, in [https://www.vatican.va/content/paul-vi/it/audiences/1974/documents/hf\\_p-vi\\_aud\\_19740911.html](https://www.vatican.va/content/paul-vi/it/audiences/1974/documents/hf_p-vi_aud_19740911.html) (accesso il 29 giugno 2022).

quella del mondo laico, razionalista, magari socialista – sia pur ridotto e anestetizzato attraverso la sociologia”<sup>9</sup>.

Quello che Pasolini apprezza è il riconoscimento, espresso in un linguaggio comune e non di casta settaria, da parte del papa della “fine della Chiesa, o almeno del ruolo tradizionale della Chiesa durato ininterrottamente duemila anni”<sup>10</sup>. Di quel discorso, gli appare invece debole la soluzione proposta da Montini: tutta interna al mondo ecclesiastico e alle sue logiche – quindi incoerente rispetto alla drammatica sincerità dell’analisi offerta in merito alla condizione della Chiesa. Infatti, “la soluzione che Paolo VI propone è pregare. Il che significa che dopo aver analizzato la situazione della Chiesa dal di fuori, e averne intuito la tragicità, la soluzione che egli propone è riformulata dal di dentro”<sup>11</sup>.

Davanti alla sua fine, dunque, la Chiesa è ambigua – pensando che una pura coltivazione interna della propria ragion d’essere sia ciò che le permette di sfuggire a una fine che, invece, è già all’opera al suo stesso interno. Arrendersi in questo modo alla propria fine, sarebbe per Pasolini la colpa più grave – ossia, “accettare passivamente la propria liquidazione da parte di un potere che se la ride del Vangelo. 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, essa dovrebbe prima di tutto negare se stessa. Dovrebbe passare all’opposizione contro un potere che l’ha così cinicamente abbandonata, progettando di ridurla a puro folklore. 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”<sup>12</sup>.

La Chiesa, dunque, dovrebbe diventare controfattuale, rifiutando l’evidenza di un potere (del consumo e della tecnica) che pretende di essere senza alternative viabili – ossia, un dato di fatto incontrovertibile. La visione di Pasolini, di una Chiesa che esce da se stessa, dal proprio *habitus* millenario, è quella di una Chiesa sostanzialmente gesuana di opposizione allo *status quo* e di rivolta contro il potere costituito. Questa Chiesa “potrebbe essere la guida, grandiosa ma non autoritaria, di tutti coloro che rifiutano (e parla un marxista, proprio in quanto marxista) il nuovo potere consumistico che è completamente irreligioso; totalitario; violento; falsamente tollerante, anzi, più repressivo che mai; corruttore; degradante”<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Pasolini, *Scritti corsari*, 77-78.

<sup>10</sup> Ivi, 79.

<sup>11</sup> Ivi.

<sup>12</sup> Ivi, 80.

<sup>13</sup> Ivi.

## 2. Le parole e le cose<sup>14</sup>

L'opera di Pasolini è, sostanzialmente, un lavoro sul linguaggio nelle sue molte accezioni (quindi, non solo verbale): in cerca di quei “legami mistici” che intrecciano il vincolo tra le parole, le cose e l'essere umano. Si potrebbe parlare di una vera e propria devozione religiosa per il linguaggio: “(...) credo che mai linguaggio / sia stato assunto a luogo divino / e come tale divenuto oggetto di rito e di preghiera (...)”<sup>15</sup>. La condizione della modernità tecnica e capitalista è quella della perdita di aderenza tra le parole e le cose, allontanamento da quell'originario in cui il vincolo fra di esse corrispondeva alla realtà del mondo e dell'uomo che abita in esso.

È quindi sulle parole dell'Occidente che bisogna lavorare – parole che, ricordiamolo, sono state colonizzate per secoli dal cristianesimo e dal suo vocabolario. Per questo Pasolini non può fare a meno di convocarlo nella sua mistica del linguaggio: “Il riso dell'Anticristo, questo falso perdono, è una polvere di secoli caduta sui nomi. È la polvere e non il peccato a separarci dal cielo. Cristiani, e voi detergete col sangue la polvere dai nomi”<sup>16</sup>. È proprio questo deposito polveroso, che è la storia nei suoi sviluppi, che vela e impedisce la possibilità di una relazione fra il divino e l'umano – rendendola al più possibile solo come ancestrale nostalgia di qualcosa che non è più e proprio per questo si sente così presente nell'animo. La polverosa sedimentazione della storia è, dunque, il venire meno dell'aderenza fra le parole e la realtà, fra il *logos* e le cose, fra l'originario e l'umano. Adesione, questa, che rappresenta il profilo religioso del linguaggio costantemente ricercato da Pasolini.

Togliere la polvere dai nomi significa attraversare tutti gli ispessimenti della storia, saperli interpretare nella direzione di un'apertura del *logos* che sia ospitale del gesto inaugurale (irripetibile e per questo reale). Un lavoro linguistico che potrebbe approdare a una rinnovata possibilità di adesione al reale, fra le parole e le cose. Apertura, questa, di quell'originarietà in cui può apparire anche qualcosa come il legame dell'umano col divino.

Ed è nella direzione di questo lavoro sul linguaggio, sui nomi e sulle parole, che la poesia di Pasolini entra prende poi anche una piega teologica: di un *logos* che è parola-e-carne. Egli prende le mosse dalla condizione della lingua italiana, che non si discosta poi molto da quella della Chiesa cattolica sopra descritta: “dal punto di vista del linguaggio verbale, si ha la riduzione di tutta la lingua a lingua comunicativa, con un enorme impoverimento

<sup>14</sup> Riprendo qui quanto scritto in *Esodi del divino. Caproni, Pasolini, Valesio*, Il Mulino, Bologna 2014, 111-120.

<sup>15</sup> P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, II, 341.

<sup>16</sup> P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, I, 403.

dell'espressività"<sup>17</sup>. Questo impoverimento espressivo va a detrimento della socialità e della cultura del paese; per questo egli cerca, anche artificialmente, di riattivare attraverso svariate forme estetiche quell'originarietà misteriosa della lingua per liberarla dal giogo tecnico e strumentale a cui essa è stata asservita: "E la lingua, s'è frutto dei secoli contraddittori, / contraddittoria – s'è frutto dei primordi / tenebrosi – s'integra, nessuno lo scordi, / con quello che sarà, e che ancora non è. / E questo suo essere libero mistero, ricchezza / infinita, ne spezza, / ora, ogni raggiunto limite, ogni forma lecita (...)"<sup>18</sup>.

La lingua rappresenta, dunque, una radicale forma di apertura del contingente, interdichendo la sua coagulazione a mero dato di fatto. In altri termini, la lingua nella sua veracità è controfattuale: immaginazione capace di dire altro e oltre i fatti in quanto fatti<sup>19</sup>. Solo nella sua controfattualità la lingua può essere espressiva, eccedendo continuamente le sue stesse codificazioni culturali e lessicali: unicamente il controfattuale espressivo può essere, per Pasolini, la condizione stessa della vita reale, senza la quale le cose diventano meri oggetti e i rapporti l'artificio di un nesso convenzionale di segni arbitrari.

Nessuna lingua, nessun linguaggio, può essere espressività continua del reale: una simile presa diretta, senza scarto o sospensione, annichirebbe la possibilità stessa della parola e del gesto. Aderenza, dunque, non vuol dire né identità né assimilazione, ma tocco, incontro fugace mai dimentico del momento del suo avvenire. E la fragilità della lingua consiste, dunque, proprio in questa sua sospensione espressiva, senza la quale non sarebbe possibile accedere alla possibilità stessa dell'espressione. Quello della lingua è, per Pasolini, un lungo apprendimento, mai finito, che affina la sensibilità per le "espressioni della vita"<sup>20</sup>: quindi, non produttrice di espressioni, ma grembo ospitale in cui il reale nella sua forza inaugurale può prendere dimora e farsi sentire in tutta la sua vitalità espressiva: "è floridezza e gioia, questo volere / violentemente essere espresso / che, in roventi vampe d'evidenza, / gonfia di spazio ogni umile oggetto (...)"<sup>21</sup>.

L'intermittenza espressiva della lingua è la sua apertura verso l'espressione reale, che nessuna parola può dire, ma che alcune parole possono ricevere dandole ospitalità. La qualità di questo *logos* è espressiva, ma la sua ospitalità del reale non è espressione ma allusione e ulteriorità: allusione a qualcosa che anche nell'espressione reale rimane inesprimibile. Ossia, l'originarietà, la forza inaugurale, nella sua continua sorgività – che Pasoli-

<sup>17</sup> Pasolini, *Scritti Corsari*, 54.

<sup>18</sup> Pasolini, *Tutte le poesie*, I, 1043.

<sup>19</sup> Cfr. Ivi, 1047.

<sup>20</sup> Ivi, 1339.

<sup>21</sup> Ivi, 813.

ni nomina come quella possibilità singolare di “Inespresso Esistente”<sup>22</sup>. La lingua come allusione all’inesprimibile originarietà, esistente, forza inaugurale della vita, implica una destinazione non linguistica della parola stessa: “è Parola e non Carne... e finché / sarà Parola non entrerà nel cuore / di un destino (...). / E io la so la Parola! Perché / sono io questo parlante sconosciuto, / questa espressione della Carne... / Non so fare altro che ripeterla: / eppure è rimasta Parola”<sup>23</sup>. Ci troviamo qui sulla soglia critica di quell’ispessimento corporeo della parola che è la spaziatura invisibile che tiene insieme la espressione reale. Critica, perché nel suo essere corpo-parola-corpo rimane come una diastasi nell’ultimo movimento; e solo la chiusura di questo movimento, che riconduce la parola al corpo, sarebbe in grado di delineare il profilo di una lingua in cui il rapporto con il reale sia anch’esso reale – ossia espressione dei “mistici legami” che fanno aderire parole, cose ed esseri umani.

Pasolini è all’incessante ricerca di un linguaggio capace di un *logos* aderente al reale, quello appunto che chiuderebbe l’ultimo movimento del corpo-parola-corpo. Questo *logos* aderente sarebbe l’espressione reale dell’innominabile originarietà: ossia, la sua possibilità di attestarsi esistente proprio in quanto inespressa. Ed è proprio in questo snodo incandescente del linguaggio che Pasolini colloca Cristo: “Quanto ha parlato Cristo! / Eppure niente ha parlato più del suo corpo / inchiodato sulla croce in silenzio (...). / Siate ciò che siete! / Non passate attraverso nessun simbolo (...). / Fate che Cristo parli con sé stesso, / non con le sue parole, non con le parole su di lui. / E dove è Cristo, è dentro di noi (...). / Così Cristo: se Egli fosse in noi soltanto / perché ci sono i suoi simboli, che sono nulla, / anch’Egli sarebbe nulla: perché Egli deve esistere / senza simboli. Egli deve essere nella realtà (...). / Cristo è senza l’oro delle parole. / Cristo è nella realtà”<sup>24</sup>. A dire il vero, il dispositivo cattolico è imbevuto di simboli di scambio, di invisibili cesure che spezzano i nessi tra corpo, parola, corpo. Dispositivo che spinge Pasolini a cercare Cristo altrove, per trovarlo nei gesti di carne della rappresentazione cinematografica dove esso può essere disattivato<sup>25</sup>. Forse la teologia dovrebbe meditare più a lungo su questo lavoro sul e nel linguaggio, per dare ospitalità all’espressione reale che allude a un Esistente Inespresso – forza inaugurale della realtà e di ogni vivere: “un Cristo che evokerò, nel film, realmente con la / realtà, / e tu finalmente lo vedrai / vero, fisicamente vero, / che ti parla con il linguaggio di sé stesso, / anteriore a ogni parlare: / con le parole della Carne”<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Ivi, 1248.

<sup>23</sup> Ivi, 678.

<sup>24</sup> P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, II, 1044-1045.

<sup>25</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, I, 1238.

<sup>26</sup> P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, II, 1016.

## *Tertium datur*

# Occhio per occhio: l'auto riflessività nel cinema di Pasolini

Francesco Romeo \*

L'auto-osservazione esercitata dalle grandi opere d'arte è un fenomeno che merita inesauroibile attenzione. O almeno io continuo a non distogliere lo sguardo. Ogni forma d'arte narrativa si assume l'incarico di toccare il mondo, di raggiungere le vene pulsanti della vita, di addentrarsi nelle strade e nelle stratificazioni della condizione umana (del condizionale umano). Ma questi traguardi li persegue appunto in quanto linguaggio, in quanto ordinamento per la rappresentazione o per la scomposizione, in quanto sistema di comunicazione espressiva o elusiva.

E quindi il perseverante interrogarsi sulla propria essenza (sui propri elementi e metodi) e sulla propria storia (sulle proprie radici e sul proprio sviluppo) è salutare per il compito che deve assolvere. La dimensione meta-linguistica in un certo senso è un aggiornamento della consapevolezza che il linguaggio ha di sé e grazie a cui può migliorare la propria efficacia per quello che riguarda la presa sul tempo-spazio degli esseri umani. Ma è anche un gioco, uno spettacolo a parte, un modello per l'auto-consapevolezza in generale, la scoperta sempre rinnovata del gusto per un contatto diretto – potremmo dire *vis a vis* – con i principi attivi o organizzativi di un organismo o congegno di comprensione e soprattutto di percezione qual è l'arte.

Questi motivi e questi moventi sono alla base (iniziamo dalla letteratura) di un libro come *Madame Bovary* di Gustave Flaubert; che si incardina sulla lettura indiscriminata e inconsapevole da parte della sua protagonista dei romanzi che “era bene” leggere in quell'epoca, al punto da impregnarsi dei cliché di alcuni di questi romanzi (restando sorda ai richiami più segreti di altri romanzi) e con la conseguenza che anche la sua prospettiva sul mondo è caratterizzata da enfasi, da meccanicità, da ottundimento; o di un libro come *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes, il cui protagonista è alla pari dell'eroina di Flaubert istigato o instradato dai libri, ma in modo diverso, ricreando cioè dentro le orbite

\* Editore, docente di sceneggiatura e scrittura presso la *Scuola di Cinema Indipendente Piano Focale* in Palermo.

degli occhi non solo un mondo più avventuroso e nobile e musicale e sorprendente rispetto alla prosa di tutti i giorni, a causa della propria passione ardente e visionaria per i romanzi cavallereschi e del proprio carisma di smarcarsi da nessi e congressi, ma anche un sé stesso più entusiasta e più ardito e più eloquente e più pioniere; o ancora di un libro come *Lolita*, che secondo una dichiarazione dello stesso autore, Vladimir Nabokov, è soprattutto (addirittura soprattutto) un romanzo sulla letteratura, e del resto in effetti la vicenda torbida o tragica del professore europeo che diventa l'amante della dodicenne americana è l'occasione per esaltare la sensualità e la musica della letteratura, come sotto traccia ci rivelano le prime quattro righe del libro (la sequenza delle parole anzi dei gruppi letterali basati sulla predominanza e direi sul furoreggiare della L e della T, ossia le due consonanti del nome di Lolita, unite sinuosamente dalla serpentesca S) in cui il nome della ragazzina oggetto di ossessione-amore è scomposto, scandito, assaporato, cantato, deificato: Nabokov fa così risuonare già nel primo palpito della sua creazione letteraria il carattere erotico e sinfonico della letteratura e ci confida-confessa la propria ossessione e il proprio amore per questa forma d'arte; oppure (passando al cinema) questi motivi e moventi sono alla base di un film come *La finestra sul cortile* di Alfred Hitchcock, che, mentre porta avanti una storia insieme d'amore e di delitti, ci guarda guardare, dà vita a un personaggio che ci munisce di un teleobiettivo, scompone il mondo in un reticolo di monitor, fa diffrangere lo sguardo in alternative e altalene, mette in azione la non-azione degli spettatori: analizza in forma drammatica e con colori smaglianti la voluttà o fatalità dello spiare di cui sono fatti l'amore e l'ossessione per il cinema; o ancora di un film come *8 e 1/2* di Federico Fellini, che è auto-scrutante meno per la scelta di fare del protagonista un regista di cinema e un alter ego del regista che per la capacità della struttura e dello stile del film di emblemizzare la visione del cinema per cui parteggia Fellini-Eolo: prosperante nel disordine e nei soprassalti, rapsodico, meteoritico, inafferrabile, festoso e fastoso e infestato, misterioso e capriccioso e fischiante come il vento; o infine di un film come *Quarto potere* di Orson Welles, con cui il cinema sfodera per noi, tecnicamente ed espressivamente, il catalogo intero delle sua collezione (una collezione di modi di vedere) e in cui inizio e finale in combutta ci suggeriscono, attraverso il movimento simmetrico della macchina da presa (che prima fa e poi disfa), che l'idea secondo cui il centro di un film sarebbero l'intreccio e gli argomenti trattati è un'illusione ottica: il cinema lo fa (e lo disfa) l'occhio nervoso e concentrato-divagante del regista, ciò che appunto è il linguaggio del cinema, la lingua nativa del cinema, la lingua di fuoco con cui il cinema incanta e confonde e appassiona (con i suoi bagliori e il suo languire e il suo crepitare).

Questi che ho elencato sono soltanto sei esempi tra i più lampanti, nella storia della letteratura e nella storia del cinema, di pratica della "filosofia

dell'auto-osservazione". Esistono miriadi di casi in cui questa vocazione narcisistica si compie più nascostamente con obiettivi diversi o in misure diverse (magari solo in singole pagine o scene piuttosto che nell'insieme dell'opera). Del resto, tale vocazione riguarda anche la pittura, il teatro, la televisione, il fumetto, la canzone d'autore, eccetera. Qui mi sono soffermato sulla letteratura e sul cinema perché sono le due forme d'arte in cui si è cimentato Pasolini. E Pasolini ha avuto un approccio fortemente metalinguistico in entrambi i campi. Avanzero un'ipotesi estetica per spiegare questo approccio limitatamente al cinema.

Per Pasolini, il cinema era il mezzo artistico per rappresentare la realtà tramite la realtà stessa. Ossia senza la grande mediazione di quel materiale simbolico che nella letteratura è costituito dalla parola. Se si vede la morfologia di questa frase, si vede peraltro già una morfologia simile a quella delle frasi che esprimono il metalinguaggio: già in questa formulazione c'è quel "riflettersi" che connota il metalinguaggio, il raddoppiamento della parola che riguarda sia il complemento oggetto che il complemento di mezzo (il metalinguaggio può appunto intendersi come il mezzo per rappresentare il linguaggio attraverso il linguaggio). Come se questa definizione che Pasolini dà del cinema prefigurasse per assonanza strutturale la cifra metalinguistica che si farà strada nel *suo* cinema. Indicherò, comunque, una ragione più sostanziale della operatività del metalinguaggio in Pasolini, del resto legata a questo preciso modo di identificare il cinema e che di sicuro ha a che fare con la frontalità. Il cinema si mette davanti alla realtà e la coglie, la registra, la trasmette – non osta alla descrizione il compito svolto da attrici e attori, dato che si tratta di un blando intervento sulla realtà che è compiuto da persone in carne e ossa proprio come le persone in carne e ossa che rappresentano. E con il metalinguaggio comunque il linguaggio si posiziona davanti allo specchio.

La frontalità è cara a Pasolini in quanto è una questione di purezza, quasi una questione di devozione. Quindi la onora, motivato da uno slancio e con un *modus operandi* che possiamo definire religiosi, nel senso di una vocazione o progetto di ri-sacralizzazione del mondo. Nel cinema di Pasolini agisce un continuo innalzamento delle cose e soprattutto delle persone a una dimensione epica, pur se *sui generis* (con scelte spesso "dal basso"). Ogni cosa e ogni persona contemplati frontalmente, dalla giusta distanza e con la giusta durata, diventano per Pasolini e con Pasolini venerabili nello splendore del loro mistero – un mistero insieme delimitato e acuito dallo sguardo del regista.

La preferenza da parte dello scrittore e regista italiano nei confronti del montaggio rispetto al piano sequenza che risponde all'idea di isolare, di eleggere, di consacrare; il reclutamento della Passione secondo Matteo di Bach per il commento musicale delle vicende borgatere di *Accattone*;

l'uso frequente del controluce "per sfondare" la materia; il muro sfondato in *Accattone* che diventa grazie all'angolo di ripresa sfondamento per antonomasia e buco nero e occhio (per occhio); la struttura binaria di *Porcile* che passa da una storia all'altra e da un ambiente geografico-geometrico-cromatico all'altro senza avvisaglie o nessi narrativi ma quasi secondo la legge di un pendolo selvaggio e magico e inesorabile; la partecipazione della natura in una versione imponente e quasi portentosa; la corsa in fast motion di Stracci in *La ricotta*, che gioca con la percezione possibile di un suo (di Stracci) abbassamento comico, ma in effetti lo celebra, questo ladrone-Cristo, in termini atletici, di intensità fisica e "passionale"; la processione iridescente e ieratica in *Il fiore delle mille e una notte*; in *Il vangelo secondo Matteo*, grazie a un montaggio riottoso alle concatenazioni e invaghito di strappi e arresti e malgrado la macchina da presa che non si muove, il volto di Enrique Irazoqui come se volteggiasse negli spazi; sempre in *Il vangelo secondo Matteo*, Maria immobile e inghirlandata da quel cappello di paglia.

Questi sono solo pochi, pochissimi esempi degli stratagemmi linguistici a cui ricorre Pasolini per *officiare* ciò che *fissa* con la macchina da presa, per conferire risonanza arcana e arcaica alle immagini, per trasformare azioni e situazioni e volti e posti in sostanza radiante. Ed è in questo quadro che si inserisce la mia ipotesi sul perché del persistente e cospicuo comportamento o gesto metalinguistico nel cinema di Pasolini. Se il cinema è il mezzo più idoneo a mitizzare la realtà, la via auto-riflessiva è la via adatta, con il suo effetto esponenziale, a mitizzare il cinema che mitizza la realtà, e dunque a mitizzare ancora di più e più a fondo la realtà.

Anche se la chiave metalinguistica è dilagante nei film di Pasolini, qui esaminerò il caso forse più vistoso, il cortometraggio intitolato *Che cosa sono le nuvole?* e in particolare il suo finale.

Il film fa perno su uno spettacolo di marionette che mette in scena l'Otello di Shakespeare per un incolto pubblico di provincia sistemato in uno spazio del tutto spoglio. Solo che al posto delle marionette vediamo le attrici e gli attori che interpretano personaggi che sono una via di mezzo tra persone e pupazzi, o meglio, sono entrambe le cose, entrambe le entità. Totò e Ninetto Davoli, Laura Betti, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia (e gli altri) hanno i fili attaccati al corpo come fossero appunto di legno o di stoffa (e come se fossero pre-impiccati).

Già il titolo del film è in forma di domanda e in particolare di domanda in senso ontologico. E il metalinguaggio è anche e forse soprattutto questo: la domanda che un'opera d'arte pone sul proprio senso e sul proprio stato, sulla propria ragion d'essere, e quindi spesso anche sulla ragion d'essere della forma d'arte a cui appartiene e sulla ragion d'essere dell'arte in generale.

Il film inizia con una specie di prologo che vede il mondezzaio caricare su un furgoncino malmesso corpi umani mentre canta una canzone. Poi si mostrano dei poster di spettacoli teatrali come quelli affissi sulle porte dei teatri. Ma il primo a essere mostrato è abbandonato a terra e reca il titolo di un film di Pasolini già realizzato, ovvero “*La terra vista dalla luna*”. Altri poster recano altri titoli con in più le scritte *prossimamente* e *domani*. Un movimento della macchina da presa ondeggiante (quasi a presagire i movimenti dei fili dei marionettisti) si sposta tra questi poster e si conclude sul poster che avvisa che *oggi* sarà il turno di *Che cosa sono le nuvole?*

Il film che in effetti abbiamo già cominciato a vedere è spacciato per rappresentazione teatrale. Ma non è questa l'unica contraffazione o promiscuità, dato che il poster raffigura il dipinto di Velasquez *Las Meninas*, che a sua volta è un caso esemplare di metalinguaggio nella pittura, ossia di un quadro che mostra un artista che sta dipingendo un quadro. Si delinea subito la natura binaria di questo film che testimonia la dualità intrinseca al metalinguaggio ma apre una serie di altre sovrapposizioni e rintocchi (anche *Porcile* si regge su un avvincente chiasmo, il ragazzo che mangia gli esseri umani e il ragazzo che ama i porci, e si biforca tra una parte verbalmente invasata e un'altra parte sgomberata di parole).

I personaggi del dramma commentano sé stessi producendo una micidiale polarità: la loro consapevolezza e cogitazione da un lato e dal lato opposto l'inconsapevolezza e l'ignoranza del pubblico, che non sa aspettare, che non sa discriminare i nudi fatti dalla loro rappresentazione.

La Forma è costruzione ed espressione, è deviazione e riformulazione, e si dispiega con un certo dosaggio e insieme imbizzarrimento degli elementi del linguaggio (è ciò che insegna la potenza del linguaggio, si potrebbe dire parafrasando la bellissima definizione che Karl Jaspers dà della filosofia: “ciò che insegna la potenza del pensiero”) e quel pubblico (nel film) istintivo e culturalmente ed esteticamente disequipaggiato (come lo sono però anche i borghesi, nella visione di Pasolini) non vede la Forma, non vede se non la mera successione degli eventi, si perde sempre così tutti gli espedienti e i procedimenti e i trasalimenti che affinano la percezione e che presuppongono un livello diverso, la propensione al “rinvio” a un ulteriore strato che è tipica di ogni opera formalmente matura. Certo, qui si tratta di un paradosso, il pubblico comincia a rumoreggiare davanti a un violento epiteto che Iago usa all'indirizzo di Desdemona e addirittura salirà sul proscenio per aggredire (fino a ucciderli) i “cattivi” della pièce, quando la vita di Desdemona sarà in pericolo. Appunto è una versione estremizzata del sentire di pancia che non è certo l'unico fenomeno che dovrebbe avere luogo in un evoluto rapporto con l'arte (in questo caso parlando di arte ci riferiamo soprattutto all'*Otello* di Shakespeare più che allo spettacolo di marionette che da quello deriva e il cui

valore estetico è meno accertabile: il pubblico sembra comunque ritratto in modo che emerga la sua impossibilità di comprendere qualsiasi opera alla stregua della sua forma e quindi in un certo senso oltre che l'opera di Shakespeare anche lo stesso film di Pasolini in cui è arruolato: quel dietro-le-quinte offerto dal film al pubblico "migliore" possibile del film, che è una illuminante sintesi dei significati e degli aspetti ascosti in tutte le opere d'arte, sarebbe vano per questo pubblico giustiziere).

Tale "immediatezza" del pubblico è peraltro strategicamente ben raddoppiata da una certa angolazione impressa allo spettacolo di marionette ingranato dentro al film. Ci sono in effetti molte componenti che tengono basso il registro di questa riduzione (vera e propria, si potrebbe aggiungere) dall'Otello. La parola RIFIUTI che inaugura tutto; i giochi di parole triviali (Cassio e "Che cassio dici?"), le linguacce di Totò o la sua simulazione reiterata dello sputo, la fronte di Franco Franchi che fa su e giù, il reclutamento stesso di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, la vistosa gesticolazione di quasi tutti gli attori, i costumi, i dimessi suonatori di mandolino negli intervalli. Per cui donne e uomini del pubblico trovano una specie di prolungamento di sé, una copia in carta carbone ma con un "contenuto" moralmente ed emotivamente inaccettabile, da rifiutare con *decisione*, e diventano ancora meno capaci di quello scarto che è sotteso alla Forma (che privilegia l'ordine – anche quando nel disordine – o comunque l'ordito, che è liturgia, sacramento). Il risultato è che in un certo qual modo quelle donne e quegli uomini non tollerano più il proprio ruolo di spettatori quasi fosse il sintomo di una passività contro cui insorgere e allora agiscono, assaltano, ammazzano.

Ma sulla scia (o condensa) di questo suddetto specchio (pubblico primordiale/rappresentazione con personaggi dalle maniere e dal lessico popolari), che è nevralgico anche ai fini drammatici, si moltiplicano gli specchi operanti nel film (e forse sono tutti rispecchianti o specularmente duplicanti la celebre autodefinizione di Iago nell'Otello di Shakespeare, "I am not what i am"): teatro e cinema, pittura e manifesti cinematografici, esseri umani e pupazzi, marionettisti e autori. Tutte corrispondenze di carattere metalinguistico.

Nel finale del film, in ogni caso, si fa strada un'altra polarità che *trascende* l'accanimento metalinguistico: il terrestre e il celeste.

Non dimentichiamo che il film precedente di Pasolini dal titolo *La terra vista dalla luna* era depresso all'inizio di questo film sotto forma di poster ("sdraiato" al suolo). Una specie di "annuncio", ciò che è il mestiere dei poster. Ecco infatti un altro sguardo terra-aria, un'altra transizione tra due piani diversi. Il piano "superiore", oltre che l'esito tragico, è poi sottilmente preconizzato dalla "forma" a croce dei supporti di legno ai quali sono fissati i fili di refe che vengono più di una volta inquadrati (frontalmente).

Iago e Otello sono appena stati uccisi, insieme, dal pubblico viscerale e punitivo (certamente Pasolini avrà ricordato la scena del *Don Chisciotte* di Cervantes nella locanda di Mastro Pedro, in cui Don Chisciotte, assistendo a uno spettacolo di burattini che mette in scena la guerra tra mori e cristiani, al momento dell'attacco fatale da parte dei mori, sguaina la spada e fa a pezzi il burattiname "nemico", non distinguendo tra realtà e finzione, come fa o non fa in tutto il romanzo). L'immondezzaio-Caronte li ha trasportati con il suo furgoncino caracollante (e nel cui abitacolo si scorge un'altra riproduzione, questa volta della Venere allo specchio di Velasquez: ancora Velasquez, ancora specchi, ma anche l'ala di un angelo accanto a un corpo nudo) fino a una discarica (che rima con il guardarobe dove le marionette erano state "montate", ma anche con il sito dell'ultima scena di *Teorema*); lo fa cantando la sua canzone dal cui testo ancora una volta si sprigiona un binomio e una raffica di riflessività (*il derubato che sorride / ruba qualcosa al ladro / ma il derubato che piange / ruba qualcosa a se stesso*).

In mezzo alla spazzatura, dunque, si trovano i corpi di Otello e di Iago, di Totò e di Ninetto Davoli, che anche se morti possono ancora parlare:

- Otello: iiii, Che so' quelle?
- Iago: Quelle sono...sono le nuvole.
- Otello: E che so' le nuvole?
- Iago: Mah!
- Otello: Quanto so belle! Quanto so belle! Quanto so belle!
- Iago: Ah, straziante meravigliosa bellezza del creato. Ah!

L'ultima battuta di Iago (e l'ultima battuta di Totò nel cinema) è possibile associarla, pur pigiando il pulsante della fede cristiana, a quei versi di Gerard Manley Hopkins:

Sia gloria a Dio per le cose chiazzate – / per i cieli d'accoppiati colori come vacca pezzata; / per i nei rosa in puntini sulla trota che nuota; / per i crolli di castagne e tizzoni ardenti e le ali dei fringuelli; / per il paesaggio tracciato e spartito – stazzo, maggesse, aratro; / e per tutti i mestieri, con livrea e attrezzatura e foggia.

Questo in ogni caso è il *meraviglioso* dialogo. Ma ci sono anche le immagini. Che sempre nel bel cinema dialogano tra loro, che sempre scandiscono (*segnano* il tempo), che qualche volta *fanno versi*, che qualche volta cantano.

E allora ricordiamo gli occhi sgomenti ora di Totò ora di Ninetto Davoli ormai lanciati dall'immondezzaio/Modugno nel pianale del furgoncino; lo sportelletto inferiore del furgoncino che si apre per far precipitare Otello e Iago lungo la cascata di rifiuti e che ci riporta a un sipario che si abbassa; il barattolo di Petrochina (e il secchio con la scritta "Ta-

rantella” accanto), che è forse la più nascosta delle autocitazioni di Pasolini e rimanda al suo libro “posseduto” dal metalinguaggio, *Petrolio*; il controcampo, due volte, sul cielo ricamato di nuvole bianche dopo gli sguardi ora di Otello ora di Iago appena atterrati sul fondo della discarica; lo stacco di montaggio su Otello per far spiccare o scoccare la terza volta (e il numero *tre* dopo tanti duali) della frase o esclamazione *Quanto so belle* pronunciata dallo stesso Otello (durante le prime due volte a essere inquadrato era Iago, in ascolto); un pezzo di cartone sporco finito sul petto di Otello che con un solo battito dei nostri occhi può mutarsi in una fascia araldica indossata un po’ di sghimbescio. A queste immagini si potrebbe affiancarne una mancante, nel senso che Otello e Iago non sono più ripresi insieme da quando comincia il loro dialogo, sono divisi dalle inquadrature ma uniti dalla destinazione o destino del loro sguardo.

Certe immagini sono nuvole, morfologie in bilico, vapori precariamente condensati, ma sono anche paradossalmente offuscamenti, ostacoli alla visione, scandali erranti, visioni colte nella loro intraducibilità o indecidibilità, *viste* con la testa tra le nuvole quindi nelle ore di trasognamento, nel sottilissimo equilibrio dei sonnambuli (certi ordigni del linguaggio sono fatti della stessa materia delle nuvole e il metalinguaggio è la domanda *a da su* siffatti enigmi).

Nel guardaroba (nel palcoscenico!) della nostra memoria ritroviamo adesso una poesia di Emily Dickinson che fa così (in traduzione italiana): *L’acqua è insegnata dalla sete. / La terra, dagli oceani attraversati. / La gioia, da una fitta di dolore. / La pace, dai racconti di battaglia. / L’amore, da un’impronta nella memoria. / Gli uccelli, dalla neve.*

Nel finale del film di Arnaud Desplechin, *I re e la regina*, un personaggio con compiti di voce narrante recita la poesia della Dickinson ma omette l’ultimo verso, si ferma al penultimo, per un tempismo connesso alle proprie esigenze compositive e poetiche (è un film sulle intermittenze del cuore e sulle ascendenze della memoria), e forse per salvare gli uccelli.

Potremmo fantasticare che, al contrario, Pasolini abbia voluto aggiungere un verso a questa poesia: *Il cielo, dalla fossa dei rifiuti.*

Il metalinguaggio imperversante in *Cosa sono le nuvole?* ha fatto sedimentare e ha fomentato, *in virtù* della sua specularità, l’ossimoro del finale, che dipana i fili (è il caso di dire) di tutta l’architettura formale del film. La discarica concava si capovolge e si anima nella conca luminosa del cielo chiazzato di nuvole. La sporcizia della fossa postula il placido fulgore lassù. La concentrazione di inganno, sopruso, squallore, avidità, laidezza e morte della storia dell’Otello dentro l’Otello fa fermentare e fa inverare, con la sua proliferazione di doppi, la contemplazione da parte dei nostri due eroi di questo mistero radioso.

# *Pasolini e le periferie: tentativi per una lettura sociologica e territoriale*

Marco Alberio\*

## **1. Introduzione**

Nonostante mi senta fin da subito in dovere di dichiarare un certo sentimento di impostura, non essendo un fine conoscitore dell'opera e del pensiero di Pier Paolo Pasolini, da molti anni la sua figura ha attirato il mio interesse, di giovane studente prima e di sociologo poi.

Ho iniziato a formarmi verso la fine degli anni Novanta, lavorando prima sulle identità di genere e gli orientamenti sessuali e successivamente sulla questione della periferia, sia in una prospettiva urbana (quartieri periferici) sia in una dimensione nazionale, con riferimento alla relazione centro-periferia. Quando si pensano e si affrontano questi diversi seppure interconnessi temi in chiave sociale, politica, economica e culturale, credo che prima o poi si debbano fare i conti con Pier Paolo Pasolini.

Interrogandomi sulla questione delle identità di genere e degli orientamenti sessuali, all'inizio del Duemila gli scritti, soprattutto in lingua italiana erano relativamente pochi, e le opere di Pasolini, saggistica, poesia e cinema sono certamente stati i primi materiali con i quali, anche se da una prospettiva sociologica, mi sono trovato a confrontarmi. Non a caso dico «anche se da una prospettiva sociologica» perché la relazione che intercorre fra tale disciplina, alcuni suoi rappresentanti di spicco<sup>1</sup> e Pasolini non è stata sempre facile.

Pasolini non era un sociologo, anzi è stato molto critico con la sociologia, disciplina che in quegli anni si affermava come scienza nelle università italiane sull'esempio di Paesi come la Francia, la Germania e gli Stati Uniti dove, invece, questa istituzionalizzazione avvenne molto prima. Innanzitutto, egli considerava la sociologia, come molte altre discipline accademiche emergenti in quegli anni, una disciplina borghese. Un esempio di questa

\* Sociologo, docente presso l'Alma Mater Studiorum Università di Bologna e presso l'Université du Québec in Canada.

<sup>1</sup> Si vedano le critiche di Ferrarotti (anche dopo il 1975) alla visione, secondo lui quasi esclusivamente negativa che Pasolini aveva della «società di massa».

aspra critica alle scienze sociali la si trova ad esempio in *Scritti corsari*<sup>2</sup>, in un articolo dedicato alla ricerca dello psicanalista Luigi Cancrini: *Esperienze di una ricerca sulle tossicomanie giovanili in Italia*.

Questa diffidenza reciproca tra Pasolini e la sociologia dipendeva da diverse ragioni. Da un lato Pasolini criticava, senza ombra di dubbio, quella che a suo parere era la matrice borghese delle scienze sociali e dei suoi rappresentanti, compresi i più giovani. Nell'articolo dedicato alla ricerca di Cancrini questa critica emerge in modo molto netto. Dall'altro invece, la diffidenza della sociologia riguardava in primo luogo discordanze su temi specifici, come, ad esempio, la visione ed il ruolo della società di massa: dibattito che va letto nella prospettiva storica di un momento in cui l'Italia stava attraversando un processo di trasformazione e in parte di modernizzazione che ha segnato in positivo ed anche in negativo il Paese. Inoltre, un secondo elemento distintivo e addirittura ontologico risulta a mio avviso la questione del metodo a cui la sociologia si è sempre aggrappata. A volte come tentativo di (auto) giustificarsi in quanto scienza. Pasolini, invece, non applicava a suo dire nessun metodo scientifico e quasi anzi lo disprezzava. Egli partiva da sé stesso, dalla propria esperienza, dal proprio corpo<sup>3</sup>, dalla propria sessualità, il che risulta quasi antitetico rispetto al metodo sociologico classico e alla visione materialista, marxista e strutturalista di cui la sociologia è stata ed in parte è ancora oggi impregnata.

Nonostante le differenze ontologiche tra il metodo e le pratiche pasoliniane e quelle sociologiche, nonostante alcuni metodi come quello della sociologia visuale siano ancora oggi in parte marginali all'interno della disciplina, Pasolini ha certamente contribuito all'avanzamento della stessa tramite la sua saggistica, il suo cinema e la documentaristica (*Comizi d'amore* in primis). È in questo senso che diversi sociologi hanno parlato di «altre sociologie»<sup>4</sup> come della possibilità di fare sociologia attraverso strumenti diversi, quali la letteratura, il cinema e di integrarli come metodo, come fa appunto la sociologia visuale.

Per quanto riguarda il ruolo dell'osservatore, recentemente, anche nella sociologia si sono affermati approcci sociologici più soggettivi, legati alla sociologia critica (*queer studies*, *approcci transfemministi*, *intersezionali*) e

<sup>2</sup> Dati i numerosi scritti, interviste e filmati prodotti da e su Pasolini, per questo capitolo si è scelto di concentrarsi soprattutto sull'opera scritta dell'autore ed in particolare su alcuni saggi raccolti in *Scritti corsari*, usandoli semplicemente come esempi, senza aspirare ad una trattazione sistematica della sua opera.

<sup>3</sup> V. Borghi, Pasolini pubblica l'articolo delle lucciole, Il Mulino, Milano 2020, 1-2.

<sup>4</sup> L. Carbone, *Pier Paolo Pasolini. Tempi, corpi, mutamento sociale*, M.A. Toscana 2011 in M. Bortolini, *Gli indifferenti. I sociologi, Pier Paolo Pasolini, e la modernizzazione*, in «Studi culturali», 9, 3 (2012) 345-370.

questo non solo negli studi di genere, i cosiddetti *gender studies* ma anche negli studi sui fenomeni urbani e sulle periferie, come testimoniano tra gli altri i lavori di sociologi quali Loïc Wacquant e Michelle Lamont. Quel che faceva Pasolini oggi si potrebbe in qualche modo classificare come una sorta di «*etnografia carnale*» per riprendere il tema di un libro di Wacquant: «Anima e corpo. La fabbrica dei pugili nel ghetto nero Americano»<sup>5</sup>. Oggi, anche da una prospettiva sociologica penso si possa quindi affermare che Pasolini sia stato, a modo suo, un etnografo urbano molto attento. Forse anche una sorta di *flâneur*, per usare il termine coniato da Walter Benjamin. Come ricorda Nuvolati in uno dei primi e rari lavori italiani dedicati al tema del *flanage*, del girovagare come pratica sociale: «Il modo di viaggiare del flâneur, il suo stile nel rapportarsi con i luoghi determina [...] un nuovo ordine gerarchico, che nega le pratiche consumistiche di massa ed esalta la dimensione intellettuale come elemento regolatore del rapporto tra individuo e luogo visitato»<sup>6</sup>. La visione del *flanage* che forse più si avvicina alla figura di Pier Paolo Pasolini è quindi quella di una pratica «*anarchica*» e di una forma di riappropriazione dello spazio urbano ormai sempre più privatizzato<sup>7</sup>. In questa definizione si può anche inquadrare l'aspra critica verso il consumismo e la società di massa che Pasolini rivedeva nella situazione di abbandono, marginalità e degrado delle periferie italiane, soprattutto della capitale, ovvero luoghi che hanno segnato profondamente non solo la sua opera di saggista, cineasta e poeta, ma anche la sua vita e finanche naturalmente, come sappiamo, la sua morte. La questione della sessualità e del genere (anche se all'epoca si poneva in modo molto diverso rispetto ad oggi) sono elementi centrali nell'opera e nella vita di Pasolini, come anche nella figura del flâneur. Si potrebbe affermare che la questione del sottoproletariato urbano sia stata trattata da Pasolini in un'ottica di genere, univoca forse e limitata al maschile, ma pur sempre di genere. Qui si va ad incrociare anche la critica femminista a Pasolini nel non vedere ed evidenziare i rapporti di dominazione di genere. In tal senso, basti pensare, ad esempio, al mondo contadino tanto decantato, i cui rapporti di dominazione sarebbero stati riprodotti nelle periferie di molte città italiane<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> L. Wacquant, *Anima e corpo. La fabbrica dei pugili nel ghetto nero Americano*, Derive Approdi, Roma 2002.

<sup>6</sup> G. Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo: Il flâneur e la città da Baudelaire ai Postmoderni*, Il Mulino, Bologna 2006, 10.

<sup>7</sup> Ivi.

<sup>8</sup> M. Bortolini, *Gli indifferenti. I sociologi, Pier Paolo Pasolini, e la modernizzazione*, in «Studi culturali», 9, 3 (2012) 345-370; M. Alberio, *Growing up and living in a poor neighbourhood: A comparative perspective on the neighbourhood effects In Paris and Milan*, in «Sociologia Urbana e Rurale», 145 (2014) 74-98.

Per concludere questa parte introduttiva, l'obiettivo del mio contributo non vuole essere quello di rappresentare Pier Paolo Pasolini in quanto «profeta». Nonostante la riscoperta da parte di molti sociologi della critica dello «sviluppo senza progresso» e del «Nuovo Potere»<sup>9</sup>, tra i quali penso di potermi almeno in parte anche io iscrivermi, riconosco anche dei limiti alla riflessione pasoliniana. Inoltre, da una prospettiva sociologica che postula un'influenza decisiva del contesto (a diversi livelli) sui fenomeni sociali, anche le riflessioni di Pasolini, nonché in parte ancora valide, vanno inquadrare e iscritte nel periodo storico, politico e sociale dell'epoca. Quel che mi interessa e che conto fare in questo contributo è piuttosto inquadrare e comprendere la sua visione della periferia, oggetto forse oggi ancor più disomogeneo e per il quale credo sia d'obbligo il plurale. È per questa ragione che si dovrebbe a mio avviso parlare di periferie.

## **2. Quartieri periferici e mutamenti urbani: dalla città fordista di Pasolini alla città post-fordista odierna**

Pasolini ha una relazione d'amore e d'odio con la città. È importante ricordare, ad esempio, come la partenza dal Friuli ed il trasferimento nella capitale fu per Pasolini e la sua famiglia una scelta quasi forzata, dettata dallo scandalo e dalla denuncia di pederastia. Inoltre, la città industriale degli anni Sessanta e Settanta (e ancor di più quella postfordista di oggi) rappresentava per eccellenza il luogo del consumo. La città raccoglieva in sé quell'idea di sviluppo senza progresso fortemente criticata da Pasolini. «Il “progresso” è dunque una nozione ideale (sociale e politica): là dove lo sviluppo è un fatto programmatico ed economico. Ora è questa dissociazione che richiede una “sincronia” tra “sviluppo” e “progresso”, visto che non è concepibile (a quanto pare) un vero progresso se non si creano le premesse economiche necessarie ad attuarlo»<sup>10</sup>. Naturalmente Pasolini muoveva un'aspra critica all'idea di sviluppo legata al «contesto dell'industrializzazione borghese» e riscontrava una forte contraddizione e dissociazione nella società: «[...] un lavoratore vive nella coscienza l'ideologia marxista, e di conseguenza, tra gli altri suoi valori, vive nella coscienza, l'idea di “progresso”; mentre contemporaneamente, egli vive, nell'esistenza, l'ideologia consumistica, e di conseguenza, a fortiori, i valori dello “sviluppo”. Il lavoratore è dunque dissociato. Ma non è il solo

<sup>9</sup> M. Bortolini, *Gli indifferenti. I sociologi, Pier Paolo Pasolini, e la modernizzazione*, in «Studi culturali», 9, 3 (2012) 345-370.

<sup>10</sup> P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti 2015, 176.

ad esserlo. Anche il potere borghese classico è in questo momento completamente dissociato [...]»<sup>11</sup>.

In questo senso, egli vedeva le città (comprese le periferie estreme) come spazi della produzione dei beni di consumo e come luoghi in cui le contraddizioni del sistema capitalistico erano (e probabilmente sono ancora) più visibili. In *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia* Pasolini osserva, ad esempio, il ruolo (secondo lui nefasto) del consumismo nella mutazione di massa e nell'omologazione generalizzata, soprattutto, ma non solo dei giovani. L'interesse di Pasolini verso i giovani maschi del sottoproletariato urbano, figli di quell'esodo dalle campagne determinando dal processo di industrializzazione della società, non era dettato semplicemente dal suo orientamento sessuale e dall'attrazione, tra l'altro mai nascosta, verso questi "ragazzi" (traduzione francese di *Ragazzi di Vita*), come molti dei suoi detrattori sostenevano. Quel che più interessava a Pasolini di questi giovani marginali era l'intrinseca contraddizione della loro situazione. Li vedeva al tempo stesso integrati e esclusi, intrappolati tra un mondo "premoderno", che si manifestava però anche attraverso una mascolinità e una identità di genere che oggi definiremmo tossiche, e un processo forzato di modernizzazione che plasmava e trasformava le loro identità. In primis attraverso il consumismo e i modelli sociali della società borghese a cui aspiravano senza potervi pienamente aderire.

Ancora oggi e forse ancor di più di ieri, come diceva Pasolini, le periferie sono ai margini ma integrate, nel senso che sono pienamente inserite ed omologate al consumo. Probabilmente Pasolini non si sarebbe stupito nel vedere oggi sorgere nei quartieri periferici che frequentava, nelle borgate più marginali e nelle baraccopoli quelle cattedrali nel deserto che sono a volte i centri commerciali delle aree più periferiche delle città, quei «*non luoghi*» (aeroporti, stazioni, centri commerciali ecc.) di cui parla l'antropologo francese Marc Augé<sup>12</sup>.

L'interesse di Pasolini per le città e le periferie in realtà non era quindi per il fenomeno urbano in sé, ma piuttosto per il margine e per i processi di marginalizzazione delle persone che vi vivevano. Questa prospettiva aveva e ha (forse ancor di più oggi) una centralità molto forte. Infatti, il modello tradizionale di città e di quartiere ha subito una forzata rimodulazione non solo in termini economici, ma anche politici e sociali. Come sostenuto da Arnaldo Bagnasco attraverso il concetto di "*Società Fuori Squadra*"<sup>13</sup>, si è verificato un importante cambiamento che ha coinvolto e riguardato gli Stati, le società e, in particolar modo, le città e le aree urbane.

<sup>11</sup> Ivi.

<sup>12</sup> M. Augé, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera editrice, Milano 1993.

<sup>13</sup> A. Bagnasco, *Società fuori squadra: come cambia l'organizzazione sociale*, Il Mulino, Bologna 2003.

Più che a città, gli aggregati locali tipici della fase industriale, le città industriali, assomigliano, quando si presentano in forma più pura, a grandi fabbriche. La loro struttura sociale è semplificata da un'organizzazione del lavoro schematica, che richiede soprattutto operai con capacità povere e standardizzate. Il conflitto sociale che ne deriva tende qui a essere radicale, incapace di mediazioni, non negoziale: con riferimento alla politica e alla cultura si può dire che la grande città industriale è l'esatto contrario della polis. Le cose cambiano con la fine della società industriale e la comparsa di una nuova economia trainata dalla produzione di beni immateriali. Nuova economia è in senso stretto il settore delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione. In un senso più allargato, significa anche l'applicazione diffusa di tali tecnologie all'insieme della produzione di beni e servizi. [...] Il *recentrage* dell'organizzazione sociale tentato dalle città ha dunque determinazioni forti. Favorite da indebolimento e confusione di poteri politici superiori, le città trovano altre spinte decisive alla loro più completa strutturazione, come unità sociali, nelle nuove forme dell'economia. Di nuovo protagoniste, sono peraltro anche più esposte alla concorrenza fra loro, e ai rischi che ne derivano. Inoltre, il ridimensionamento delle funzioni organizzative degli stati scarica anche problemi in periferia, rendendo più difficili strategie di compensazione territoriale. La tendenza della nuova economia deregolata alla formazione di disuguaglianze sociali si manifesta anche ovunque in forme e problemi spaziali: lo stato delle grandi metropoli del sottosviluppo, che non sembra migliorato dalla globalizzazione, la loro persistente incapacità di efficaci *recentrages* in un'epoca che maggiormente lo richiede, rappresenta poi in modo esasperato l'altra faccia del ritorno delle città<sup>14</sup>.

Sebbene questi fenomeni avvengano in quasi tutti i contesti, sembrano essere più visibili nelle grandi città internazionali e cosmopolite, che sono state definite anche città globali<sup>15</sup>. Secondo tale approccio, la città perde la sua funzione principale storica e cessa di svolgere così un ruolo decisivo nell'integrazione sociale. Come suggerito da alcuni autori di spicco (Castells, Sassen e Soja), le città ed i quartieri post-industriali possono perdere la capacità di costruire la cittadinanza e, più in generale, subire una ridefinizione della propria identità sociale e dei propri ruoli<sup>16</sup>. Benché il suddetto approccio abbia subito critiche a causa dell'eccessiva enfasi sulla retorica della crisi urbana<sup>17</sup>, possiamo ritenere che queste osservazioni siano generalmente valide.

<sup>14</sup> Ivi, 110-113.

<sup>15</sup> S. Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

<sup>16</sup> M. Cremaschi (ed.), *Tracce di quartiere, il legame sociale nelle città che cambia*, Franco Angeli, Milano 2008.

<sup>17</sup> R. Beauregard, *City & Community*, in «American Sociological Association» Washington 2:3 September (2003).

Le città ed i suoi quartieri sembrano rimanere a metà strada tra due paradigmi, che possono essere contemporaneamente veri e/o falsi. Il primo risulta una rappresentazione delle città come risposta ad un interesse crescente; un approccio che può anche aver trasformato le città in un «*oggetto di moda*», utilizzato in modo specifico da urbanisti, imprese e policy maker, ma anche da teorici. Per contro, la visione opposta delle città e dei quartieri li dipinge, in particolare per quanto riguarda le aree più periferiche, come luoghi di povertà, relegazione e segregazione, caratterizzati da una grave mancanza di coesione sociale e di relazioni sociali. Rifiuto questa concettualizzazione estrema, pur riconoscendo la presenza e la riproduzione di fenomeni importanti come la povertà e l'esclusione. La maggior parte dei quartieri, compresi quelli popolati prevalentemente da una classe operaria a basso reddito (i cui figli sono oggi spesso disoccupati o precari) e da diverse popolazioni svantaggiate (immigrati, lavoratori a basso reddito, rom) non possono essere confinati in tali rappresentazioni. Occupandosi di città e quartieri è quindi utile prestare attenzione al rischio di considerare gli «*effetti di quartiere*» solo da un punto di vista negativo. Certamente possiamo identificare precisi meccanismi che rafforzano e riproducono le disuguaglianze sociali, a causa soprattutto della concentrazione spaziale dello svantaggio sociale<sup>18</sup>. Il fatto di essere «intrappolati» nel proprio quartiere potrebbe spingere gli abitanti, in particolar modo i giovani, verso atteggiamenti e comportamenti di autosegregazione, rendendosi così parte della cosiddetta cultura del ghetto<sup>19</sup>. Non si può però limitare la concezione di quartiere esclusivamente a questi aspetti negativi poiché, in tal modo, si riprodurrebbe la stigmatizzazione, senza tener conto delle realtà sociali che questi quartieri rappresentano: relazioni sociali, capitale sociale, solidarietà e resistenze locali (individuali o collettive), proprio come ha testimoniato anche Pier Paolo Pasolini nei suoi film, documentari e saggi.

<sup>18</sup> W.J. Wilson, *The truly disadvantaged. The inner city, the underclass and the public policy*, Chicago, The University of Chicago Press 1987; M. Alberio, *Growing up and living in a poor neighbourhood: A comparative perspective on the neighbourhood effects In Paris and Milan*, in «Sociologia», Urbana e Rurale, 145 (2014) 74-98

<sup>19</sup> M. Alberio, *Growing up and living in a poor neighbourhood: A comparative perspective on the neighbourhood effects In Paris and Milan*, in «Sociologia, Urbana e Rurale», 145 (2014) 74-98; M. Alberio, *Neighbourhoods and Employment between Spatial and Social Aspects. Cross Reflections on France, Italy and Québec La question de l'emploi dans les espaces urbains. Un regard croisé en France, Italie et Québec*, in «Revue Interventions économiques Papers in Political Economy», 60 (2018).

### 3. Periferie, margini e interstizi urbani: tre concetti utili a (ri)situare il pensiero (e la vita) di Pasolini

In questo paragrafo si presenteranno tre concetti sociologici, che trovano a mio avviso una centralità nel pensiero di Pasolini sulla città. Tengo però a ribadire che il suo interesse non fu tanto per il fenomeno urbano in sé, quanto per le diseguaglianze (ingiustizie) che prendono forma secondo Pasolini nella società di massa e in particolare nelle città e nelle periferie.

Il primo concetto che molto rapidamente andrò a delineare è quindi naturalmente quello di periferie. Nonostante, come sottolineato da Castells, un elemento fondamentale sia senza dubbio la questione delle reti e delle connessioni, ritengo importante considerare il concetto di periferie e soprattutto la relazione tra quest'ultime (plurali) e un presunto centro (fittiziamente unico). Parlando invece di centri e periferie una delle dimensioni principali che emerge risulta quella del potere. Centri e periferie si definiscono infatti in base a relazioni di potere. Chi definisce cosa è centrale e cosa è periferico? Chi definisce come si distribuiscono le risorse, le popolazioni secondo una loro gerarchia sociale e di prestigio? Nonostante siano associati a diversi livelli di potere i centri e le periferie sono comunque fortemente connessi. Luhman<sup>20</sup> insiste su questa interdipendenza affermando che, se esiste un centro, deve obbligatoriamente esistere una periferia e senza una periferia il centro perderebbe la sua importanza. Inoltre, la differenza tra centro e periferia dipende innanzitutto da una diversa concentrazione delle persone nello spazio<sup>21</sup>. Nel centro, difatti, la complessità sociale è spesso considerata più elevata, le relazioni più varie, con maggiore capitale sociale, culturale ed economico rispetto alla periferia. Sarebbe questa «*idiosincrasia strutturale*», come definita da Luhman<sup>22</sup>, a delineare una gerarchia tra centro e periferia.

Nel pensiero di Pasolini questa dialettica tra centro e periferia è fondamentale, e come emergerà dagli altri due concetti presi in analisi in questo paragrafo, non è solo spaziale, ma innanzitutto sociale. Inoltre, il concetto di periferia di Pasolini non si limita all'urbano ma include anche altri tipi di territori, come ad esempio le zone rurali (il suo Friuli, Casarsa...) e quelle che oggi chiameremmo «*aree interne*».

<sup>20</sup> N. Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 in R. A. Handler, *Centre and periphery: How to understand a network*, in L. Peja et al. (ed), *Current perspectives on communication and media research*, edition lumière Bremen 2018, 247-256

<sup>21</sup> R.A. Handler, *Centre and periphery: How to understand a network*, in L. Peja et al. (ed), *Current perspectives on communication and media research*, edition lumière Bremen 2018, 247-256.

<sup>22</sup> N. Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 in R.A. Handler, *Centre and periphery: How to understand a network*, in L. Peja et al. (ed), *Current perspectives on communication and media research*, edition lumière Bremen 2018, 247-256.

Un altro concetto indispensabile quando si parla di Pasolini è quello di margine e di marginalità. Infatti, gli spazi di cui parlava e che viveva Pasolini non erano solamente le borgate, i quartieri operai in cui si costruivano le case popolari con i bagni in casa, l'elettricità e i primi elettrodomestici della nuova società fordista. Pasolini si interessava soprattutto ai margini delle periferie urbane, alle baraccopoli, quindi alle zone più marginali, sia da un punto di vista spaziale che da un punto di vista sociale.

Come sottolinea Gallino<sup>23</sup> l'organizzazione della società non è fondata solo sulle disuguaglianze riguardo all'accesso alle ricompense sociali e alla gerarchizzazione delle posizioni sociali (teorie della stratificazione sociale), ma anche su gradi diversi di integrazione sociale. Quindi, non conta solamente il fatto di essere inclusi o esclusi, di essere ad esempio cittadini o non cittadini, ma conta anche e soprattutto la posizione che si occupa nello spazio sociale. In questo senso, come sottolinea Gallino<sup>24</sup> è marginale un individuo o un gruppo distante dal centro del sistema sociale al quale appartiene (occupa cioè una posizione periferica) e che, quindi, vive in prossimità dei limiti/confini, rischiando così di continuo l'espulsione. Nelle esperienze che Pasolini racconta, nelle storie di vita (ad esempio dei "Ragazzi di vita") questo confine tra il dentro e il fuori è sempre labile.

La marginalità, insiste Gallino, è quindi una dimensione analitica distinta rispetto ai rapporti di classe o alle differenze di ceto. In questo senso, si spiegherebbero i conflitti tra poveri di cui parlava anche Pasolini, tra poveri inclusi (operai, poliziotti, ecc.) e poveri esclusi, marginali (giovani disoccupati, esodati delle baracche, ecc.). Parlando di Pasolini, sembra più opportuno far riferimento al concetto di marginalità piuttosto che a quello di povertà economica. Anche se esiste una stretta correlazione tra loro, questi due fenomeni sono comunque diversi. La marginalità, riguarda infatti il tipo di inclusione nel sistema, mentre la povertà riguarda semplicemente l'accesso al sistema di distribuzione delle ricompense economiche<sup>25</sup>. La marginalità va oltre la dimensione economica e non si può limitare ad essa; risulta un costrutto socio-politico nel quale si possono includere di volta in volta (secondo i periodi storici) diverse popolazioni: gli sfollati e gli immigrati provenienti da regioni rurali che non avevano trovato una vera e propria collocazione nel tessuto socio-territoriale della Roma di Pasolini, alcune categorie di immigrati e rifugiati che vediamo oggi nelle nostre città, più classicamente le persone senza fissa dimora, le persone con carichi pendenti, ecc.

<sup>23</sup> L. Gallino, *Marginalità*, in *Dizionario di sociologia*, Torino 1993, 405-406.

<sup>24</sup> *Ivi*.

<sup>25</sup> *Ivi*.

Oggi l'emigrazione ha rotto come una alluvione gli argini che chiudevano il popolo dei poveri nelle antiche riserve. Attraverso quegli argini spazzati via, fiumane di giovani poveri sono andati a popolare alti mondi. Mondi proletari o borghesi. Si è creato un nuovo tipo di 'disadattato', che non ha modelli propri cui attenersi, trovando così in essi una specie di equilibrio consacrato. Contemporaneamente anche dal centro si è avuta una espansione intrattenibile verso i margini: le antiche infrastrutture (il treno, il tranvetto, la bicicletta, il carrettino, la posta) sono state a loro volta spazzate via, sostituite da mezzi rapidi (la motorizzazione e specialmente la televisione). Lo spirito della classe dominante – distrutte (sia dal di fuori che dal di dentro) le mura che dividevano la città dei ricchi dalla città dei poveri – è dilagato. [...] I poveri così si sono trovati di colpo senza più la propria cultura, senza più la propria lingua, senza più la propria libertà: in una parola, senza più i propri modelli la cui realizzazione rappresentava la realtà della vita su questa terra<sup>26</sup>.

Con questa «diaspora» verso le città secondo Pasolini si sono persi i dialetti e la loro ricchezza e i «[...] i ragazzi del popolo hanno perduto ogni inventività gergale». In realtà, però, in molte città (forse più del Sud) i dialetti, almeno in parte, si conservano. Inoltre, la lingua come «fatto sociale» è anch'essa in continua evoluzione e trasformazione. Alcune forme dialettali del Sud, ad esempio, vengono riassorbite nel linguaggio e nel modo di parlare di molti giovani delle periferie di Milano, Torino, Roma ecc. Queste culture – intese come orientamenti e motivazioni dell'agire – rafforzano il senso di appartenenza territoriale, ma possono naturalmente anche produrre «stigma». Le figure menzionate sopra e di cui parlava anche Pasolini, sono quindi posizioni che si definiscono come «liminali», che riproducono rappresentazioni sociali della marginalità come fenomeno legato alla devianza, ma anche all'innovazione sociale, creatività e in ogni caso ad un'opposizione all'ordine costituito<sup>27</sup>.

L'ultimo concetto che mi sembra importante sottolineare parlando di Pasolini e del suo rapporto con le periferie è a mio parere quello di interstizio urbano. L'interstizio rappresenta un concetto particolarmente adeguato rispetto al tipo di spazio-territorio di cui parlava Pasolini ed è connesso chiaramente con la dimensione spaziale della periferia e soprattutto della marginalità.

Terrains vagues, friches, délaissés, vuoti urbani, aree dismesse, spazi in stand-by, in-betweens, anyplaces, urban wastelands, loose spaces, territori attuali...: negli ultimi due decenni almeno, un intero vocabolario si è sviluppato per designare la costellazione di spazi interstiziali a vario titolo presenti nel tessuto urbano. Considerato in prospettiva storica, cioè secondo i tempi lunghi delle trasformazioni economiche e sociali della città – che altresì, pressoché sempre, implicano altrettanti tempi morti, incertezze, sparizioni, riemersioni, contrattempi... – l'interstizio appare come una formazione sintoma-

<sup>26</sup> P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2015, 163.

<sup>27</sup> L. Gallino, *Marginalità*, in *Dizionario di sociologia*, Torino 1993, 405-406.

tica dei modelli urbani dominanti. Nell'interstizio, in altre parole, sembra per così dire registrarsi il "calco negativo" della città – non a caso, infatti, l'urbanesimo contemporaneo è stato definito come "frammentario" o "a schegge" (Graham & Marvin 2001): epitome di un paesaggio fratturato, "scentrato", l'interstizio evoca un elemento perturbante (unheimlich, uncanny...) che, come un fantasma revenant e un rimosso psicanalitico, che non si riesce davvero mai a rimuovere (Vidler 1992), sembra non voler lasciare in pace la città. Come ha scritto recentemente al proposito Cristian Silva, gli spazi interstiziali vanno in ultimo riconosciuti come "una componente integrale della condizione urbana (2022:4) (A. Mubi Brighenti 2022)<sup>28</sup>.

L'interstizio urbano può quindi essere visto come uno spazio apparentemente vuoto dove «scivolano» popolazioni, accomunate a vario titolo da condizioni di marginalità; spesso anche con gradi molto diversi di stigmatizzazione. Si pensi, ad esempio, a quegli spazi come i parchi urbani di notte, le aree industriali in uso o soprattutto dismesse, le zone terminali degli interscambi ferroviari (come, ad esempio, quell'idroscalo della Capitale in cui fu ritrovato il corpo senza vita di Pier Paolo Pasolini) dove spesso si ritrovano gruppi sociali e popolazioni assai diverse: persone senza fissa dimora, persone con tossicodipendenze di vario grado e tipologie, persone LGBT, sex workers, ecc. Queste zone erano e spesso sono ancora dei luoghi in cui abitano anche delle persone: rom, immigrati, esodati a vario titolo, ecc. Gli usi di questi spazi sono quindi svariati. Questo può naturalmente creare conflitti ma anche convivenza e incontri di "varie umanità".

Vi è da sottolineare quindi che tali luoghi non rappresentano e non incarnano solamente luoghi di «degrado» e di marginalità, ma, a differenza di quello che si potrebbe pensare, sono anche luoghi in cui si (ri)produce territorio, si creano relazioni sociali temporanee o durature che siano e dove possono essere anche create produzioni artistiche e intellettuali di vario tipo. In questo incrocio di diversità prende quindi forma quella complessità territoriale che, come sottolinea Kärholm, sfida le gerarchie delle produzioni territoriali dominanti. Questi spazi e queste relazioni sono a mio avviso anche quelle che osservava e analizzava Pasolini, nella sua opera, così come nella sua vita quotidiana, diurna o notturna che fosse. Questa "imperfezione urbana"<sup>29</sup> permette un certo livello di informalità che non è solo negativa. Permette infatti di creare luoghi che sono nonostante tutto restano "pieni di vita" e che dimostrano come l'intelligenza urbana possa anche

<sup>28</sup> <https://www.casadellacultura.it/1335/il-fascino-discreto-dell-interstizio-urbano>. "Il fascino discreto dell'interstizio urbano", commento a B. Bonfantini e I. Forino "Urban Interstices in Italy".

<sup>29</sup> G. Ethier, *La ville analogique*, Atelier 10, Montréal 2022.

emergere da spazi con basso controllo sociale; nonostante i rischi che vi possono essere, come la vicenda umana di Pasolini, nonostante le ombre e le incognite ancora aperte, testimonia.

## Conclusioni

Nonostante i profondi cambiamenti sociali, politici ed economici (in primis il passaggio da una società industriale ad una postindustriale) che hanno toccato la società italiana e le sue città, come anche quelle di altri Paesi, si può affermare che alcuni elementi centrali del pensiero di Pier Paolo Pasolini siano resistiti alla prova del tempo ed anzi siano stati in parte rafforzati dagli eventi e dai fenomeni in corso.

La critica ad uno sviluppo senza progresso risulta, ad esempio, essere ancora molto attuale e necessaria. Uno sviluppo economico che non si accompagna ad un'emancipazione e ad una presa di coscienza dei territori e dei loro abitanti resta incompleto e rischia di (ri)produrre marginalità ed esclusione. Come si trattava nella parte finale dell'ultimo paragrafo, è necessario riconoscere e agevolare la capacità performativa dei territori, comprese le zone considerate più periferiche, come gli interstizi urbani o i margini delle città. È importante che le città ed i territori (siano essi urbani, rurali, centrali o periferici) non siano semplici luoghi di produzione e di consumo ma venga ad essi riconosciuto lo status di «*luoghi di vita*» evitando così anche il fenomeno dei quartieri dormitorio.

In questo modo i territori, compresi quelli più periferici e marginali possono diventare il punto di partenza per creare (anche dal basso) una società più giusta ed integrata a vari livelli. I territori possono così diventare uno degli elementi fondamentali in grado di contribuire alla formazione dei fenomeni sociali senza esserne un contenitore passivo. Questa attenzione al locale ed ai suoi fenomeni sociali (relazioni sociali, processi economici, rapporti e dinamiche di potere ecc.) permette di osservare da una prospettiva “alternativa” la sperimentazione di modelli di sviluppo indotti sia dalle esigenze globali del mercato che dal sentimento di appartenenza dei diversi attori locali al proprio territorio e, quindi, potenzialmente più rispettosi dei «*luoghi di vita*» a vari livelli, favorendo in questo modo dinamiche di giustizia sociale e ambientale territorializzate<sup>30</sup>. In poche parole, per riprendere Pasolini: riconciliare sviluppo e progresso.

<sup>30</sup> A. Marco - J.-L. Klein, *Multi-actor and Participative Socio-territorial Development: Toward a New Model of Intervention?*, in «Journal Of Rural And Community Development», 17 (2022) 1-23.

## *Dal reverendo di Verga al San Paolo di Pasolini: un itinerario cristiano tra ipocrisia, scandalo e profezia*

Francesco Diego Tosto \*

La ricorrenza del centenario della morte di Giovanni Verga e della nascita di Pier Paolo Pasolini (1922) ci spinge ad un suggestivo accostamento tra i due autori, dovuto all'attenzione di entrambi verso il realismo e, nello specifico, verso il mondo degli ultimi (siano essi pescatori e contadini siciliani, siano giovani abitanti delle periferie, delle borgate romane). Accostare scrittori di epoche diverse, con poetiche e stili propri, è sempre un'operazione rischiosa, ma qui si vuole solo mettere in risalto, con i necessari distinguo, una comune denuncia verso una società storicamente cristiana, ma ritenuta dai due autori deprivata degli originari valori etici e religiosi presenti nel messaggio evangelico, una comune lettura di ambienti popolari e non, teatri di un cristianesimo tradito, non autenticamente incarnato nelle comunità umane descritte. Occorre rilevare che la critica contemporanea in questi ultimi anni ha dedicato una maggiore considerazione alla dimensione del "religioso" nella letteratura e anche lo scrittore siciliano e lo scrittore di adozione friulana sono stati sottoposti ad indagini accurate in tal senso, come dimostrano il recente studio di Giuseppe Savoca, *Verga cristiano*<sup>1</sup> e, tra gli altri, quello di Giuseppe Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*<sup>2</sup>, e diverse pubblicazioni ancora<sup>3</sup>; studi attraverso i quali si può affermare che sia in Verga che in Pasolini non c'è alcun attacco verso la morale cristiana e men che meno verso la figura pura di Gesù, ma in entrambi, sia pure in forme diverse, c'è il racconto di una crisi del cristianesimo primitivo sia

\* Docente di Lettere nei licei, insegna letteratura religiosa presso l'ISSR "S. Luca" di Catania e presso l'ISSR della Facoltà Teologica di Sicilia.

<sup>1</sup> G. Savoca, *Verga cristiano. Dal privato al vero*, Olschki, Firenze 2021.

<sup>2</sup> G. C. Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano 1994.

<sup>3</sup> Si veda A. Felice-G.P. Gri (a cura di) *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Marsilio, Venezia 2013; P.C. Lazagna, *Pasolini di fronte al problema religioso*, Dehoniane, Bologna 1970; D. Gallo, *Pier Paolo Pasolini: sulle tracce del sacro*, Gruppo editoriale Viator, Milano 2014; S. Givone, *Pasolini e il sacro*, in "Antologia Viessesux" I, 2, maggio-agosto 1995, 221 ss.; R. Ricorda, *Pier Paolo Pasolini: epifanie del sacro*, in P. Gibellini (ed.), *La Bibbia nella letteratura italiana II, L'età contemporanea*, Morcelliana, Brescia 2009, 397-417.

nella descrizione della *religio* disordinata e utilitaristica dei personaggi verghiani sia nella mancata custodia di una così grande e sacra eredità da parte della chiesa/istituzione in Pasolini. *Il Reverendo* dello scrittore siciliano, novella contenuta nelle *Rusticane*, e il *San Paolo* del friulano, sceneggiatura scritta ma film mai realizzato, rappresentano per l'appunto due poli opposti: il religioso di facciata, cioè il prete protetto da una religione comoda e utile, e il religioso vero, cioè l'apostolo, anch'egli prima immischiato tra le reti della sua fede interessata, ma poi difensore di una verità libera e da preservare fino alla morte<sup>4</sup>.

## 1. Verga tra una religiosità malata e una fede autentica

Per quanto riguarda Verga, il clima storico e culturale del suo tempo è caratterizzato da un acceso anticlericalismo e sullo sfondo di una natura avversa, che non manifesta pietà per l'uomo, si muovono nella Sicilia descritta dall'autore siciliano personaggi spesso senza speranza. Purtroppo, non manca in Verga un anelito cristiano, non c'è mai una scristianizzazione della realtà, ma soprattutto è presente, come già detto, la realistica e amara descrizione di un codice violato, secondo cui l'ambigua religiosità e il falso pietismo sono punte estreme di un pervicace tradimento messo in atto dalla sicilianità cattolica nei riguardi dei valori cristiani e biblici. Il quadro che viene fuori dalla lettura delle pagine verghiane è nella maggior parte dei casi desolante ma comunque lontano dai riduttivi giudizi spesso espressi dalla critica di materialismo, pessimismo, ateismo. C'è semmai in Verga il racconto di una religiosità gretta e falsata dall'invasione della modernità, dall'impreparazione dei suoi personaggi alle svolte epocali, e dal timore di un'assenza di Dio, ma il Dio cristiano è presente anche quando manca; è invece assente Dio giudice e nessuno dei personaggi gli attribuisce la responsabilità delle sciagure, così come la morte è accettata degnamente come sua volontà. Possiamo pertanto distinguere nel mondo verghiano una *pars destruens*, costituita da una religiosità magari sofferta ma alterata, e una *pars construens*, in cui domina il religioso connaturato all'essenza dell'uomo, come vedremo. Ci dedichiamo alla prima con esempi tratti dalle opere e non dall'epistolario di Verga, in cui peraltro sono presenti non po-

<sup>4</sup> Sulla presenza di San Paolo nelle opere della letteratura italiana si veda: *Lecture paoline. L'apostolo Paolo e la tradizione letteraria*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2010. Il volume contiene gli Atti di un convegno svoltosi a Milano nel novembre del 2008. Inoltre, si veda F.D. Tosto, *Il corpus paolino nella letteratura italiana contemporanea. Stato della ricerca e prospettive*, in P. Gibellini, *La Bibbia nella letteratura italiana IV*, Nuovo Testamento, Morcelliana, Brescia 2016, 289-310.

chi riferimenti al suo cristianesimo praticante, alla sua fede mai rinnegata, nonché alla madre molto devota in Dio.

Nello specifico dei testi verghiani, i preti – che dovrebbero indicare la via del bene – non incarnano l’aspirazione al divino e alla spiritualità ma sono figure grottesche, intriganti, in mala fede, ipocriti, sfruttatori della povera gente, senza un’autentica vocazione e della loro funzione religiosa fanno *un uso profano e strumentale*<sup>5</sup>. Il popolo, da parte sua, vive paganamente di pratiche devote, folcloriche, di rituali legati ad una meccanica trasmissione generazionale, più vicini – come è stato detto – alla tragedia greca che colpisce la “iubris”, peccato di orgoglio, piuttosto che alla vita cristiana<sup>6</sup>. Nella novella *L’agonia di un villaggio (Vagabondaggio)*<sup>7</sup> a Nicolosi gli abitanti per fermare l’eruzione della lava portano il Crocifisso in processione tra devozione e superstizione; e ne *I Malavoglia* festività come Pasqua e Natale spesso non inneggiano alla resurrezione e alla nascita di Cristo ma ricordano le scadenze dell’estinzione del debito dei lupini, richiamano l’ineluttabilità delle leggi economiche, per cui le invocazioni religiose degli esasperati pescatori non sono ispirate dagli stimoli della fede, tutt’altro, esse si snodano in un gioco antifrasco di metafore religiose, in un vocabolario intriso di lemmi pioblasfemi<sup>8</sup>. E ai Santi, le cui immagini vengono affisse in ogni angolo per paura del colera, si chiede aiuto interessato e se esso non arriva vengono maledetti come in *Guerra di santi*<sup>9</sup>, novella (*Vita dei campi*) che descrive le feste popolari religiose, durante le quali *si accapigliano i genitori coi figlioli e le mogli si separano dai mariti, se per disgrazia una del quartiere di San Pasquale ha sposato un di san Rocco*<sup>10</sup>, ma a mettere la pace tra le fazioni opposte verrà il colera e la carestia. Dei religiosi poi, come detto, Verga ci offre un campionario fatto di scaltrezza, gelosie e omissioni. Essi sono emblematici di una religiosità simulata. Don Silvestro dei *Malavoglia* o il canonico Lupi di *Mastro don Gesualdo* sono preti ignoranti, truffatori, mediocri; e ancora ne *L’Opera del divino amore (Don Candeloro e C.I.)* in occasione dell’attribuzione delle cariche nel monastero ci si rivolge ai Patriarchi e alle

<sup>5</sup> Cfr. P.M. Sipala, *La rappresentazione del mondo ecclesiastico nel verismo siciliano*, in AA.VV., *Chiesa e Vangelo nella cultura siciliana*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1997, 17-26. Risulterà utile anche la lettura del volume a cura di G. Savoca e G. Ruggieri, *Il Cristo siciliano*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2000.

<sup>6</sup> Il pensiero è espresso da G. Langella, *Giovanni Verga*, in *Dizionario biblico della letteratura italiana*, diretto da M. Ballarini, IPL, Milano 2018, 1003.

<sup>7</sup> Cfr. G. Verga, *Tutte le novelle*, vol. II, Mondadori, Milano 1973, 90-92.

<sup>8</sup> Un *excursus* di situazioni, parole e immagini di pietà pagana e cristiana nell’opera di Verga in A. Di Silvestro, “*Come il Santo Evangelio*”: *immagini e parole mariane e cristologiche nei “Malavoglia”*, in F.D. Tosto, *La letteratura e il sacro* IV, Roma 2016, 221-239.

<sup>9</sup> G. Verga, *Tutte le novelle*, I, 205-213.

<sup>10</sup> Ivi, 206.

Potestà dell'Antico Testamento, ma i due preti chiamati a predicare, padre Cicero e Padre Amore, *pigliavano ogni cosa, a somiglianza degli apostoli che erano pescatori e usavano la rete*<sup>11</sup>. Lo scrittore siciliano, in altre parole, descrive lucidamente l'esistenza di un clero di apparato, troppo immerso nelle cose terrene dimenticando la vera missione: amore e carità. Nella novella *Papa Sisto*, tratta dalla raccolta *Don Candeloro*, nel giorno delle elezioni *il convento sembrava un formicaio messo in subbuglio. Un va e vieni di frati sospettosi – quelli che andavano a caccia di voti – quelli che stavano a spiare – quelli che montavano la trappola – un fruscio di tonache e di piedi scalzi, specie la notte, capannelli nei corridoi, conciliaboli di religiosi fino in sagrestia, vestendosi per la santa messa, e occhiate torve, anche in refettorio [...] il servizio divino sbrigliato alla diavola*<sup>12</sup>. E Vito Scardo, diventato da povero diavolo monaco dei cappuccini, Giobattista da Militello, era un *commediante toccato dalla grazia [...] rispettoso coi superiori, e tanto di coltello poi sotto la tonaca*<sup>13</sup>. D'altronde, lo scrittore non tradisce alcuna meraviglia, riconosce che *il convento è come un piccolo mondo, e le inimicizie covano anche fra i servi di Dio*<sup>14</sup>. E lo stesso accadeva tra le monache, come risulta da *L'opera del divino amore: Anche lì dentro c'erano le gerarchie, chi disponeva di un pezzetto d'orticello, e chi no, chi aveva le sue camere riservate sotto chiave, le sue galline segnate alla zampa e i giorni fissi per servirsi delle converse e del forno della comunità*<sup>15</sup>.

E ancora, prototipo di una complicità tra dimensione economica ed esistenziale è *Il reverendo*<sup>16</sup> delle *Novelle rusticane*. Egli, definito *un Don Gesualdo in tonaca nera*<sup>17</sup>, di reverendo ha solo la veste (*non aveva più né la barba lunga, né lo scapolare di zoccolante, ora che si faceva radere ogni domenica, e andava a spasso con la sua bella sottana di panno fine, e il tabarro colle rivolte di seta sul braccio. [...] guardava i suoi campi, e le sue vigne, e i suoi armenti, e i suoi bifolchi, colle mani in tasca e la pipetta in bocca [...] e andava a fare il tresette dalla baronessa*)<sup>18</sup>, in realtà è un arrampicatore sociale, un *self-made-man*, come papa Sisto (*voleva portarsi avanti [...] ed era arrivato ad essere reverendo*)<sup>19</sup>. al quale fa comodo la religione come base di lancio per ottenere potere e rispetto. Ormai celebra ra-

<sup>11</sup> G. Verga, *Tutte le novelle*, II, 275.

<sup>12</sup> Cfr. Ivi, 266.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Ivi, 263.

<sup>15</sup> Ivi, 274.

<sup>16</sup> G. Verga, *Tutte le novelle*, I, 243-250.

<sup>17</sup> Cfr. G. Colombo, *Profili in controluce: il sacerdote nella letteratura del Novecento*, in "Studi Cattolici" 316, giugno 1987, 333.

<sup>18</sup> G. Verga, *Tutte le novelle*, I, 243.

<sup>19</sup> Ivi, 244.

ramente la Messa e fa i suoi interessi per arricchirsi; l'uomo-roba (*non si faceva scrupolo di chiappare la roba del prossimo e se cascava in peccato mortale poteva darsi l'assoluzione da sé*)<sup>20</sup> non si cura affatto degli altri e anche dello scandalo che provoca convivendo con una sua nipote, *belloccia*<sup>21</sup>. *A furia di intrighi e di abilità era arrivato ad essere l'amico intrinseco del re, del giudice e del capitano d'armi*<sup>22</sup>. Questo lo interessava, il resto era mestiere. Infatti, *il breviario era coperto di polvere [...]. Delle immagini dei santi poi ne aveva le tasche piene*<sup>23</sup>. in compenso *i suoi buoi erano lucenti, le pecore lanute, e i seminati alti come un uomo*<sup>24</sup>. Il suo comportamento confondeva *quella gente rozza [...] tra il prete che alzava la mano a benedire in nome di Dio, e il padrone che arruffava i conti*<sup>25</sup>. Del resto il suo cristianesimo era piegato ai suoi interessi ed era convinto di essere nel giusto (*Che c'entra il Papa nella roba mia [...] e seguìto a dir la santa messa meglio di prima*)<sup>26</sup>. Eppure, durante la rivoluzione del 1860, ormai perduto ogni privilegio, vogliono ucciderlo, ma al pensiero della morte egli è preso da un'inquietudine patetica di dover lasciare la roba<sup>27</sup>; l'interesse materialistico schiaccia l'insopprimibile aspetto esistenziale della vita dell'uomo. La morte è coscienza della sua ineluttabilità, provoca ribellione e disperazione e il reverendo misura la sua sconfitta con parole di grande delusione (*I preti vorrebbero ridurli a sagrestani, dir messa e scopare la chiesa*)<sup>28</sup>.

La religione interessata qui descritta tuttavia non limita l'orizzonte religioso e personale di Verga. Egli ha descritto un ambiente, una mentalità, per cui non ci sembra corretto utilizzare definizioni che costringano lo scrittore all'interno di una fede negativa, di un dubbioso credo. Un fatto è certo: la religione, testimoniata nelle sue opere da numerose immagini cristologiche e mariane, è una pelle, un abito, di cui non ci si può privare, sia essa fede autentica sia ribellione disperata sia mistero insondabile; in sintesi una religione umana ed elementare del vivere, un ingrediente ineliminabile della mentalità popolare. Una lettura attenta dell'opera complessiva ci restituisce però un intellettuale che crede in una *pietas* solidale, non estraneo alla sofferenza del mondo isolano, che è poi metafora di una sofferenza universale,

<sup>20</sup> Ivi, 247.

<sup>21</sup> Ivi, 243.

<sup>22</sup> Ivi, 246.

<sup>23</sup> Ivi, 247.

<sup>24</sup> Ivi, 247.

<sup>25</sup> Ivi, 249.

<sup>26</sup> Ivi, 248.

<sup>27</sup> Sulla "roba" e le sue implicazioni socio-economiche si veda A. Baldi, *La roba e la problematica della grandiosità dell'accumulo capitalistico*, in Id., *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Liguori, Napoli 1981.

<sup>28</sup> Ivi, 250.

quella degli ultimi, dei vinti, di coloro i quali non hanno la possibilità di esprimersi ma vivono uniti in un anelito di giustizia. Sono molti, infatti, i rimandi biblici e i *loci* verghiani relativi ad una fede cristiana sincera – come ampiamente dimostrato dai già citati Langella e Savoca<sup>29</sup> – e in un vecchio saggio del 1978 lo scrittore Mario Pomilio coglieva in Verga il senso del mistero cosmico, quelle domande eterne sulla vita e sulla morte in direzione di un senso esistenziale, un anelito profondo che non potendo giungere a un traguardo fisso o stabile – da cui il pessimismo – ritorna indietro insoddisfatto per poi riporsi nell'animo umano che soffre di questo moto inappagato.<sup>30</sup> C'è quindi nelle pagine di Verga, oltre la cruda realtà, anche una tensione che supera la dimensione terrena fatta solo di sacrificio, di dolore, per cui i moventi economici e le frustrazioni sociali dell'agire umano conducono probabilmente ad una riflessione più ampia, che va oltre il visibile che non soddisfa e che si proietta immaginariamente *di là dal mare*<sup>31</sup>, come recita la novella conclusiva, un po' romantica e psicologica delle *Rusticane*, oltre quel mare-siepe di memoria leopardiana e che simboleggia l'enigma della condizione umana; un di là forse inconsciamente vagheggiato da Verga quando rinnega Milano per ritrovare la sua Sicilia. Pur nell'arretratezza sempre più superata dalla modernità, i personaggi verghiani non sono *turchi*, riconoscono il valore della Provvidenza, si rimettono alla volontà di Dio, alla sua benedizione e maledizione, temono le pene infernali, pregano per le anime del Purgatorio e credono nell'esistenza del Paradiso; credono pure che esista una comunione tra gli uomini in vita e gli angeli, i santi, i defunti, in una festa cosmica. Lo dimostra compare Cosimo, il lettighiere (*Cos'è il re*, dalle *Rusticane*)<sup>32</sup>, che per accompagnare a Caltagirone la regina, moglie di Francesco II, si raccomanda non solo alle anime del Purgatorio ma *ai suoi morti, quelli che conosceva e quelli che non conosceva*<sup>33</sup>; lo dimostrano pure personaggi come la Licodiana nella Novella *Orfani (Rusticane)*<sup>34</sup>, in cui c'è una forte credenza nella vita ultraterrena e nella beatitudine del Paradiso; o come la Rossa, nuora di compare Nanni, che in *Pane nero (Rusticane)*<sup>35</sup>, affida alla preghiera l'unione spirituale tra i vivi e i morti, un'unione finalmente libera da ogni meschinità e

<sup>29</sup> Si vedano le note 1 e 6.

<sup>30</sup> Cfr. M. Pomilio, *Cristianesimo e cultura*, in *Annunciano cristiano e cultura contemporanea*, a cura di A. Amato, LAS, Roma 1978, 91.

<sup>31</sup> G. Verga, *Tutte le novelle*, I, 338-346. Sulla novella si legga il commento di C. Musumarra, *Aldilà del mare*, Palumbo, Palermo 1984.

<sup>32</sup> Ivi, 250-256.

<sup>33</sup> Ivi, 255.

<sup>34</sup> Ivi, 275-281.

<sup>35</sup> Ivi, 275-281. Sulla novella si legga il commento di G. Savoca, *Colori e personaggi in Pane nero*, in Id., *Strutture e personaggi. Da Verga a Bonaviri*, Bonacci, Roma 1989.

condizionamento terreno. Non solo, ancora nella novella *Malaria (Rusticane)*<sup>36</sup> gli uomini non possono sfuggire alla legge della sopravvivenza e del lavoro proprio nei loro campi, in cui avevano cercato speranze per una vita migliore, ma la morte non chiude loro la speranza di una volontà superiore (*dov'è la malaria è terra benedetta da Dio*)<sup>37</sup>, per cui ci si affida alla Provvidenza divina e la natura rinascerà con le sue spighe pesanti a dimostrazione di un mistero recondito ma non casuale. In ultima analisi, ci troviamo di fronte ad un panorama dialettico di commedia e dramma, di realtà e illusione, di materialismo formalistico e di anelito spirituale, dove la logica economica e la cultura atavica e disgregatrice si intrecciano con la dimensione umana esistenziale<sup>38</sup>.

## 2. Pasolini e il sogno di un cristianesimo militante

Anche in Pasolini il sacro rappresenta una categoria fondamentale dell'intera sua opera. Egli è un non credente, anticlericale, dotato di un linguaggio "corsaro" ed eretico, ma attratto dalla lettura del Vangelo e giudice spietato della civiltà moderna del benessere, istituzionalizzata e desacralizzata che, con la sua cultura industriale e tecnologica, impedisce il manifestarsi del sacro immanente nella natura. Proprio il sacro rimosso dalla modernità o mercificato ha dato vita, secondo lo scrittore friulano, ad una società deprivata dei valori della memoria e della speranza, a una società capitalistica e disumana, che ha annullato l'umanesimo – come più volte espresso in opere quali *Le ceneri di Gramsci* (1957)<sup>39</sup> e *La religione del mio tempo* (1961)<sup>40</sup> – e ancora, la spiritualità e quella religiosità del mondo contadino friulano (fatto di natali, pasque, settimane sante, rosari, misereri), dove si perpetua il ciclo naturale della vita e della morte nella mitezza e nella fede innocente. Rimuovere il sacro significa per Pasolini inoltre non considerare gli ultimi, gli esclusi dal progresso, quelli che vivono nelle pe-

<sup>36</sup> Ivi, 298-325. Date le diverse citazioni dalle *Rusticane* ci sembra opportuno segnalare la recente edizione critica a cura di G. Forni, Interlinea, Novara 2016.

<sup>37</sup> Ivi, 270: *In giugno le spighe si coricano dal peso, e i solchi fumano quasi avessero sangue nelle vene appena c'entra il vomero in novembre. Allora bisogna pure che chi semina e chi raccoglie caschi come una spiga matura, perché il Signore ha detto: "Il pane che si mangia bisogna sudarlo"* [adattamento popolare di un versetto biblico: "Con il sudore del tuo volto mangerai il pane", Gn 3, 19].

<sup>38</sup> Scrive S. Cavalli, Recensione a G. Verga, *Novelle rusticane*, in "Obligo" VI, 22-23: "I personaggi verghiani sono individui che alla logica del bene comune hanno sostituito la ricerca del benessere, a loro volta sconfitti dalla marea del benessere".

<sup>39</sup> Garzanti, Milano 2015.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

riferie, in condizioni di marginalità tra casupole e povertà, ma che sentono ancora il fascino della meraviglia e del mistero che avvolge l'esistenza. Per Pasolini le periferie sono luoghi ermeneutici per comprendere il mondo e il sacro è lì presente in quanto *religio*, disposizione dell'animo che si apre a ciò che si differenzia dal costituito, dal riconosciuto, dal normale. Responsabilità di questa *diminutio* di una religiosità autentica viene attribuita da Pasolini alla Chiesa-Istituzione, a cui lo scrittore riconosce l'eredità del sacro, ma che invece ha perso l'innocenza in quanto gerarchia teocratica secolarizzata e anche abbandonata dal potere. In Verga, oltre la Chiesa, è il popolo a ridimensionare l'eredità caritatevole del Vangelo, in Pasolini è soprattutto la chiesa, a cui si rivolge la sua parènesi, che non dovrebbe essere interessata al potere irreligioso, non dovrebbe ridursi a folclore, non rifiutarsi nell'ecclesialese, ma tornare alle origini, come forza sociale in opposizione allo schiavismo e così essere assemblea di uomini capace di diffondere una cultura libera e antiautoritaria, una cultura che scandalizzi il potere e lo annienti<sup>41</sup>. In tale contesto, il cristianesimo sognato da Pasolini valorizza la figura umana e rivoluzionaria di San Paolo<sup>42</sup> e di Gesù<sup>43</sup>, *l'usignolo innocente*<sup>44</sup>, *scandalo per i Giudei, stoltezza per i Gentili*<sup>45</sup>, che ha scelto il sacrificio della sua vita per la verità, che non ha amato il compromesso e che nel *Vangelo secondo Matteo*, film di grande spiritualità, si propone come profeta di rinascita dell'uomo nuovo, vivendo nella storia, nella temporalità.

Emblema di un cristianesimo spregiudicato e moderno è la figura di San Paolo, di cui Pasolini conosceva bene il *corpus* delle *Epistole*. Quel Paolo, definito da Antonio Gramsci il *Lenin del cristianesimo*<sup>46</sup>, si presenta agli occhi dello scrittore in tutta la sua attualità per il fascino della sua proble-

<sup>41</sup> Negli *Scritti corsari, Saggi sulla politica e la società*, Mondadori, Milano 1999, 354, Pasolini esorta la Chiesa a "essere la guida [...] di tutti quelli che rifiutano il nuovo potere consumistico, che è veramente irreligioso, totalitario, violento".

<sup>42</sup> "È chiaro che Paolo ha demolito rivoluzionariamente, con la semplice forza del suo messaggio religioso, un tipo di società fondata sulla violenza di classe, l'imperialismo e lo schiavismo" (P.P. Pasolini, *San Paolo*, Einaudi, Torino 1977, 6-7). Su questo aspetto si veda: F. Sanvitale, *Il San Paolo di Pasolini: lo scandalo inattuale della verità*, in "Il Ponte", n. 11, novembre 1990, 94-102; I. Quirino, *Pasolini sulla strada di Paolo*, Marco, Lungro (Cs) 1999.

<sup>43</sup> Si veda F. Castelli, *San Paolo come Gesù, segno di contraddizione*, in Id., *All'uscita del tunnel. Panoramiche religiose dell'odierna letteratura*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2009, 187-201.

<sup>44</sup> Pasolini si rifà all'espressione *Jesus dulcis memoria*, tratto da un canto liturgico che inneggia alla dolcezza dell'uomo aurorale.

<sup>45</sup> *I Cor 1, 23*. Cfr. *La religione del mio tempo*, in P.P. Pasolini, *Le poesie*, Garzanti, Milano 1971, 311.

<sup>46</sup> Cfr. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, edizione critica a cura di V. Giarratana, I-IV, Einaudi, Torino 1975, II, 882.

matica personalità, per la sapiente elaborazione teologica della fede cristiana, per la missionarietà dei suoi viaggi, perché vero spartiacque tra paganesimo e religione cristiana, e quasi nuovo fondatore del cristianesimo<sup>47</sup>. Alfieri di una fede militante, Paolo dice orgoglioso di sé metaforicamente: *faccio il pugilato* [puktéuo], *ma non come chi batte l'aria*<sup>48</sup>, esortando i credenti ad una forte determinazione e a rifiutare il movimento inutile e perdente. Si tratta quindi del personaggio giusto, secondo Pasolini, per realizzare un film, di cui lo scrittore scrive *Appunti sparsi* per una sceneggiatura nel 1968, ma che rimase solo a livello di abbozzo. Don Cordero, allora direttore della SanpaoloFilm, è perplesso e prende tempo; nel 1974 l'idea torna in vigore per essere però poi del tutto accantonata. La casa editrice Einaudi pubblicherà nel 1977 *Progetto e Abbozzo di sceneggiatura*<sup>49</sup>. Pasolini immagina di trasferire il pensiero del santo, senza mai alterarne il significato e riportando le testuali parole delle *Epistole*, in un contesto moderno (*nessuna delle parole pronunciate da Paolo nel dialogo del film sarà inventata o ricostruita per analogia*)<sup>50</sup>, cioè immagina un apostolato ecumenico, un viaggio trasportato dal Mediterraneo all'Atlantico, tra nazismo e dopoguerra, nelle odierne città del potere, dei monopoli della ricchezza (non più Gerusalemme, Antiochia, Tarso, Atene ma Roma, opulenta, scettica, conflittuale, New York, neocapitalista e razzista, e ancora Londra imperialistica, Parigi conservatrice e reazionaria), nella modernità "ipocrita", "convenzionale" e "materialista", contro cui l'apostolo avrebbe sicuramente reagito, secondo lo scrittore, con parole profetiche e universali. Un film contro la decadenza morale dell'epoca e il suo conformismo, una guerra santa in difesa della cultura e della giustizia<sup>51</sup>; un viaggio marcato da alcuni episodi significativi: il martirio di Santo Stefano, collocato in una Parigi occupata dai nazisti e in cui Paolo dogmatico e fanatico, nato nell'istituzionale legalità e nei suoi conseguenti privilegi, assisterà impassibile e impietoso al linciaggio del Santo; la folgorazione mentre Paolo è in Spagna e sta andando a Barcellona, e di conseguenza la cecità e la decisione di ritirarsi nel deserto della vita quotidiana e di rivoluzionare la sua vita come uomo d'azione, apostolo della nuova Legge; il sogno del Macedone, un giovane tedesco, biondo e forte, poi trasformatosi in uno scheletro simile ai prigionieri del lager; e infine San Paolo, sempre più malato e osteggiato, dopo varie peri-

<sup>47</sup> Così afferma Benedetto XVI, *San Paolo l'Apostolo delle genti*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2009, 157.

<sup>48</sup> 1 Cor 9,26.

<sup>49</sup> Si veda P.P. Pasolini, *San Paolo*, 4.

<sup>50</sup> *Ibidem*, 5.

<sup>51</sup> Il pensiero è espresso anche in *Vuoto di carità, vuoto di cultura*, in P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2015.

pezie e approdi in città diverse, tra ambienti borghesi e poveri (Bonn, Monaco, Genova, Roma, Napoli), predicando instancabilmente la conversione, la giustizia, la castità, conclude la sua vicenda a New York, la Roma imperiale, una città corrotta, ricca, ostile alla condizione dei neri. Paolo, rifiutato e abbandonato, viene condannato a morte e ucciso in mezzo ad una strada periferica di New York, tra una folla nemica e indifferente, non più grande organizzatore e teologo ma uomo reietto, evangelizzatore incompreso, ritenuto tradizionalista, moralista, legalitario, falso profeta. Eppure – profetizza Pasolini – *in quel mondo di acciaio e di cemento è risuonata (o è tornata a risuonare la parola “Dio”)*<sup>52</sup>.

Come abbiamo visto in Verga, anche il progetto del film contiene una *pars destruens* e una *pars construens*; nella prima Paolo è prete borghese, ex fariseo e fondatore della Chiesa cattolica, fundamentalista deciso e fanatico; nella seconda Paolo è il predicatore controcorrente, che provoca scandalizzando, un nuovo organizzatore caritatevole e oppositore del potere capitalista. Pasolini mostra la sua simpatia per il secondo Paolo, l'asceta umile che vive l'esperienza dell'accecamento nel deserto e del martirio, fino al rapimento nel “Terzo Cielo”. L'altro, quello rifiutato dallo scrittore, è un burocrate, responsabile dell'edificazione di una Chiesa che ha diffuso nel mondo comportamenti moralistici, sessuofobi, antifemministi e trionfalistici; prova di ciò per lo scrittore è ricavabile negli *Atti degli Apostoli* in cui, secondo la sceneggiatura, Satana si è impossessato di Luca per istituire il potere temporale della Chiesa. In ultimo, due Paoli o un Paolo schizofrenico: uno prete e uno santo, che ispira l'amore fraterno, la fede, la speranza e la carità (*Il mio discorso e la mia predicazione non volevano consistere in persuasivi discorsi di sapienza, ma in dimostrazione di Spirito e di potenza: così che la vostra fede non fosse fondata sulla sapienza degli uomini ma sulla potenza di Dio*)<sup>53</sup>. Paolo si batte per una nuova organizzazione, che esplicita nell'espressione: *trasumanar e organizzar*<sup>54</sup>. La sua sofferenza è quella di tutta l'umanità prostrata in quel mondo di acciaio e cemento, un mondo privo di religione che ha reso gli uomini *egoisti, amanti del denaro, vanagloriosi, arroganti, bestemmiatori [...] ingrati, empi, senza amore, ir-riconciliabili, calunniatori, incontinenti, spietati, non amanti del bene... 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*<sup>55</sup>. È legit-

<sup>52</sup> P.P. Pasolini, *San Paolo*, 12. Pagine interessanti sull'argomento in G. Rogante, *La frontiera della parola. Poesia e ricerca di senso: da Pascoli a Zanzotto*, Studium, Roma 203, 71 ss.

<sup>53</sup> P.P. Pasolini, Ivi, 89.

<sup>54</sup> Dal titolo della raccolta: *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano 1971.

<sup>55</sup> P.P. Pasolini, *San Paolo*, 161.

timo pensare ai verghiani Mazzarò, Gesualdo, uomini accecati dall'avidità della roba, dalla religione dell'ambizione più che della carità; essi hanno perso l'innocenza e sperimentano il senso tragico dell'esistere. E ancora, quasi una dimensione dualistica interseca la figura di Paolo e quella di Pasolini, suo *alter ego*<sup>56</sup>, entrambe in perenne conflitto tra santità e sacerdozio, tra volto spirituale e umano, tra spirito e corpo, tra libertà e schiavitù, così come affine appare agli occhi del poeta l'esperienza dell'apostolo e quella sua, come dimostra nella *Prima Lettera ai Corinzi* 4, 9-13 San Paolo quando traccia un autoritratto della sua vita apostolica, in cui lo scrittore sembra leggere la condizione sua e del poeta contemporaneo: *Ritengo che Dio abbia messo noi, gli apostoli, all'ultimo posto, come condannati a morte, perché siamo diventati spettacolo al mondo, agli angeli e agli uomini [...] Fino a questo momento soffriamo la fame, la sete, la nudità [...] andiamo vagando di luogo in luogo, ci affatichiamo lavorando con le nostre mani [...] perseguitati, sopportiamo; calunniati, confortiamo; siamo diventati come la spazzatura del mondo, il rifiuto di tutti fino ad oggi.* Nella funzione del poeta odierno Pasolini vede il rischio del silenzio e dell'emarginazione; eppure nell'animo poetico vibra una dignità molto alta, un'instancabile tensione verso la verità. Il poeta è interprete dell'alterità, testimone vibrante di una parola che possa incidere e conquistare, gode di un privilegio ma sperimenta la fragilità dell'incomprensione, rimanendo purtuttavia l'apostolo del vero e il moderno profeta della parola evangelica ormai dimenticata. Paolo appare come il poeta, entrambi fautori di benessere ma non compresi da un'umanità rude e senza speranza.

Verga e Pasolini, per concludere, seppur sulla scorta dei loro differenti itinerari letterari, auspicano, magari utopisticamente, l'edificazione di una mentalità religiosa e culturale più aperta e universale. Il cristiano del *San Paolo* pasoliniano, apostolo migrante e naufrago, conosce umiliazioni e vessazioni ma parla di accoglienza e solidarietà, mostra apertura verso il diverso, lo straniero e verso lo smarrimento determinato da un'esistenza orizzontale e deprivata del suo pur precario equilibrio. In tal modo sconvolge le norme, le abitudini, le mentalità, non allontanando mai la tensione verso la giustizia e recuperando gli uomini nella loro essenza e dignità. Verga, con il *Reverendo* e altre simili figure, stigmatizza l'immobilismo sociale della sua isola e non mostra di credere troppo ad un cambiamento, che tra l'altro ne rinnegherebbe l'identità, ma mostra il dolore di questo limite e lo trasferisce nella sua opera; San Paolo/Pasolini auspica invece e rilancia con forza una nuova condizione di vita, traendo vigore dall'espe-

<sup>56</sup> Cfr. a questo proposito F. Castelli, *Volti di Gesù nella letteratura moderna* III, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 1995.

rienza dell'esilio, del deserto e operando tra scandalo e profezia<sup>57</sup>, tra salvezza e grazia<sup>58</sup>. Il Cristianesimo dei due scrittori ha o vorrebbe avere pertanto le caratteristiche di una *diakonia*, comunione sociale e comunitaria, che non devia mai la direzione verso il bene e valorizza l'uomo tra il tempo e l'infinito. Perseguire tale ambizioso disegno richiede una sacralità del linguaggio, così puro e autentico da cogliere la fecondità della vita con la sua alta densità semantica e antropologica. E infatti, il linguaggio in Verga come anche in Pasolini è una forma di sacro, un orizzonte sostanziato di cultura popolare, che mira, magari utopisticamente, ad una riconfigurazione della realtà; una realtà in cui il vero non è il falso progressismo, l'illusoria felicità del moderno, ma il pensiero, la possibilità del pensiero, in una società che tende a deprivarlo di ogni sua risorsa. Così facendo, la letteratura e la poesia recuperano e sublimano la forza del riscatto, non più muto ma efficace e profetico. Lo stesso Verga torna in Sicilia, spinto da un richiamo irrefrenabile, non per impulso nostalgico ma in quanto testimone di un dolore, di un limite che va vissuto senza il filtro della distanza. E Pasolini, intellettuale militante, utilizza l'energia della parola: laica, religiosa, sacra, profana, eretica e scandalosa per una società che torni alle radici, all'essenza di quel cristianesimo che giudica camuffato e tradito dal modo ecclesiastico. Molto incisive al riguardo le parole di Paolo, che lo scrittore indirizza soprattutto ai giovani, a cui dedica la sua particolare attenzione: *Fate tutto senza mormorazioni e contestazioni, in modo da essere irreprensibili e puri, "figli di Dio e senza macchia" in mezzo a una "generazione svilita e perversa", nella quale dovete splendere come astri nel mondo, portando alta la parola della vita: e questo sarà per me motivo di vanto [...] perché non ho corso invano, né invano mi sono affaticato*<sup>59</sup>. La letteratura si fa dunque vita, dà voce alle emozioni, alla sensibilità interiore e all'alterità, componenti imprescindibili di ogni uomo e dell'artista.

<sup>57</sup> Cfr. G. Zigaina, *Pasolini tra enigma e profezia*, Marsilio, Venezia 1989.

<sup>58</sup> Un approfondimento di tale concetto in S. Zizek-J. Milbank, *San Paolo Reloaded. Sul futuro del cristianesimo*, Transeuropa, Massa 2013.

<sup>59</sup> P.P. Pasolini, *San Paolo*, 74.

# *Il Vangelo secondo Pier Paolo: le riscritture bibliche di Pasolini*

Giuseppe Di Caro \*

“Dobbiamo vivere come uomini  
capaci di far fronte alla vita senza Dio.

Il Dio che è con noi  
è il Dio che ci abbandona”.

*Dietrich Bonhoeffer*

“In un debole lezzo di macello  
vedo l’immagine del mio corpo:  
seminudo, ignorato, quasi morto.  
È così che mi volevo crocifisso,  
con una vampa di tenero orrore  
da bambino, già automa del mio amore”.

*Pier Paolo Pasolini*

## **1. Premessa necessaria: quasi un alibi**

Sono stato invitato a parlare di Pasolini per colmare il vuoto di un’assenza (pesante) come quella di Massimo Naro. Non aspettatevi, pertanto, una relazione che calpesti gli stessi territori, illumini le medesime profondità e proponga la ricchezza di contenuti e citazioni a cui ci ha abituati un personaggio della sua statura. La mia conoscenza di Pasolini è di carattere amatoriale, fondamentalmente di natura cinefila e, di conseguenza, cinematografica, ma, avendo accettato di trattare (più o meno) lo stesso tema (*Il Vangelo secondo Pier Paolo: le riscritture bibliche di Pasolini*), mi sono ritrovato ad esplorare, in lungo e in largo, l’universo di Pier Paolo, uno degli intellettuali più fecondi e poliedrici che ci ha regalato il secolo scorso. Poesia, narrativa, teatro, saggi, traduzioni, cinema, giornalismo, pittura fanno parte dell’eredità ricevuta (gratuitamente) dal “profeta” di Casarsa e che, fortunatamente, possiamo reperire facilmente sul mercato dell’editoria, assieme ad una sterminata serie di interviste e documenti visivi che arricchiscono le teche RAI e lo spazio virtuale, rappresentato dalla piattaforma YouTube.

Non esiterò, quindi, a confessare il mio disagio nel rivolgermi a voi, soprattutto dopo tutti i webinar proposti dalla presente rassegna, nei quali, senza alcun dubbio, è stato detto tutto, e sotto tutte le accezioni possibili, di

\* Analista di sistemi informativi.

Pier Paolo Pasolini. Vi chiedo, pertanto, di usare la vostra indulgenza se ripeterò concetti già sentiti, mostrerò immagini già viste e tenterò di sollecitare curiosità che, in realtà, sono state (già) ampiamente soddisfatte.

## 2. Per una introduzione

Parlando di riscrittura, è necessario tenere a mente tutti i possibili passaggi e le eventuali deviazioni che un processo del genere si trova ad affrontare. Si potrebbe iniziare con la traduzione, una mutazione che passa da una lingua ad un'altra lingua: già la Sacra Scrittura, reperibile in qualsiasi versione idiomatica, a suo modo, può essere considerata una storia di ri-scritture. La traduzione potrebbe innescare anche meccanismi di tradimento, dovuti alla mancanza di intimità con una delle due lingue, anche nell'ipotesi di una padronanza assoluta del lessico di entrambe. La questione si complica oltremodo se il passaggio avviene tra codici differenti, una lingua scritta e un altro medium, penso alle arti figurative (pittura, scultura), alla musica, alla danza... In questo caso entrano in ballo dinamiche più complesse che si accentuano ancora di più se il medium si chiama cinema. Nella settima arte non è insolito il convergere di tutte le precedenti opzioni che trasformano un film in un coacervo che riscrive, (anche) attraverso l'uso di altre (ri)scritture, il testo di origine. Alle questioni di carattere tecnico, vanno aggiunte anche le problematiche di natura etica ed estetica che raccolgono la visione personale di ciascun (tr)a(d)u(t)ore che modifica, fino a personalizzare, a sua immagine e somiglianza, il tessuto narrativo. Il discorso genera un'infinità di interrogativi nel caso il testo da tradurre sia legato, proprio, al Libro dei libri che, nello specifico il racconto evangelico, continua a rappresentare, a tutt'oggi, il testo più saccheggiato dalla settima arte.

All'interno della sterminata "cristografia", a partire dalle rappresentazioni delle origini, veri e propri tableaux vivants, passando per i kolossal hollywoodiani che riprendono l'iconografia controriformista, attingendo alla beat generation e nutrendosi delle sonorità rock di Andrew Lloyd Webber, fino alle torture gibsoniane che ne rafforzano l'equazione *espiazione = salvezza*, si colloca *Il Vangelo secondo Matteo* che, a mio modo di vedere, rappresenta il cuore pulsante del pensiero pasoliniano, la restante produzione (poetica, prosastica, cinematografica, giornalistica...) potremmo categorizzarla, in maniera piuttosto sbrigativa, in prima e dopo il Vangelo.

La vocazione di ogni artista, e Pasolini non si discosta, è sintetizzata ed espressa nella riproduzione: pensieri, parole, suoni, immagini, sono solo il segno finale di una continua ricerca, di un serrato confronto di natura retorica, di un'accesa disputa tra parti che si inseguono, si specchiano reciprocamente, si combinano e si dividono e, in definitiva, raccontano, più

o meno, sempre la medesima storia, che è poi il racconto dell'uomo collocato nel tempo (e non solo nel suo) e recintato in uno spazio ben definito, che risponde ad un sistema giuridico-normativo, si muove e si regola all'interno di un impianto sociale, si alimenta attraverso (nuove) prospettive culturali.

Ragione per cui i pensieri declinano, contestualizzandolo, l'archetipo a cui si rifanno e da cui derivano, le parole continuano a generare parole, i suoni creano altri suoni e le immagini compongono nuove immagini. Ci basti pensare, dando per acquisita tutta l'esperienza relativa all'arte figurativa del passato e riferendoci alle esperienze di ri-scrittura contemporanee, a John Neumeier che ha eseguito, a passo di danza, la *Matthaus-Passion* di Johann Sebastian Bach o, ancora sul capolavoro bachiano, alla "ritualizzazione", una sorta di mimesi, operata da Peter Sellars; Robert Graves<sup>1</sup>, Nikos Kazantzakis<sup>2</sup> e Josè Saramago<sup>3</sup>, in campo letterario, ci offrono la loro personale idea del Cristo, mitica quella del primo, umana e politica (con non pochi momenti che sfiorano la bestemmia) quelle del greco e del portoghese; Fabrizio De André, per approdare alla canzone d'autore, che, negli anni della contestazione giovanile, riscrive, a partire dal Protovangelo di Giacomo, la sua personale visione del "rivoluzionario" Gesù<sup>4</sup>; mentre nel campo cinematografico, oltre alla classificazione sommaria elencata in precedenza e al grande rammarico di aver dovuto rinunciare alla "cristologia" di due tra i più grandi cineasti del secolo scorso, Ingmar Bergman e Andrej Tarkovskij<sup>5</sup>, è opportuno ricordare Lech Majewski e il suo splendido *I colori della Passione* che dilata la visione de *La salita al Calvario* di Pieter Bruegel, oltrepassando i confini della cornice del dipinto, per mostrarci le vicende storiche circostanti, aperte ad una sorta di realismo pittorico che tanto sarebbe piaciuto a Pasolini, fino a giungere alle disavventure giudiziarie di Daniele Ciprì e Franco Maresco che con *Totò che visse due volte*, oltre a citare iperbolicamente Pasolini<sup>6</sup>, vanno incontro

<sup>1</sup> R. Graves, *Jesus Rex*, Bompiani, Milano 1986.

<sup>2</sup> N. Kazantzakis, *L'ultima tentazione*, Crocetti, Milano 2021.

<sup>3</sup> J. Saramago, *Il Vangelo secondo Gesù*, Bompiani, Milano 1995.

<sup>4</sup> F. De André, *La buona novella*, Ricordi, Milano 1970.

<sup>5</sup> Bergman avrebbe dovuto portare a termine il progetto RAI (in seguito affidato a Franco Zeffirelli e sceneggiato, tra gli altri, da Anthony Burgess, autore di *Arancia meccanica*), ma l'accordo non fu raggiunto in seguito alla decisione dello stesso Bergman di trattare solo la Passione; l'esperienza di Tarkovskij, invece, rimase solo una bozza di cui vi è traccia su *Martirologio*, l'opera che raccoglie, a mo' di diario, tutti gli appunti del regista russo, nonché in un breve frammento del suo capolavoro *Andrej Rublev*.

<sup>6</sup> Le citazioni iperboliche di Pasolini, si riferiscono all'ambientazione, spostata dalle periferie romane ai quartieri più degradati di Palermo, all'uso della musica sacra, Bach su tutti, che accompagna le vicende dei "poveri Cristi" ripresi nelle squallide azioni della loro vita quotidiana e, sul piano etico-estetico, dove l'arte pasoliniana tende a desacralizzare il sacro e a sacralizzare il profano, l'opera dei due registi palermitani impone una vera e propria dissacrazione.

alla stessa esperienza degradante della censura: è il 1998 e sarà l'ultimo intervento di censura preventiva ai danni di un film italiano. Ciò che proverò a tracciare nel presente contributo, senza poter evitare il rischio di uscirne a pezzi, è la corrispondenza tra la sua esperienza di vita (sociale, politica, artistica e, finanche, religiosa), e la Sacra Scrittura, in che modo questa abbia influenzato la sua opera e come la stessa opera, riletta alla luce dei testi sacri, sia il prolungamento o la sceneggiatura della sua (propria) esistenza. Naturalmente il compito si mostra arduo già in partenza: Pasolini ri-scrive tutto, ma proprio tutto.

## 2.1. La Bibbia

Tutto il suo cinema attinge a piene mani dalla Sacra Scrittura, se fino al Vangelo i riferimenti sono (più o meno) espliciti e diretti, dopo si ravvisa una parabola inversa – che continua sì, ad attingere copiosamente dai testi sacri – dove, sempre più frequentemente, le analogie vengono esposte per contrasto, fino a giungere all'assoluto “Silenzio di Dio” (“Dio, Dio! Perché ci hai abbandonati?”), urlerà, verso la fine del film, una delle vittime sacrificali), a cui approda l'ultima sua opera: *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Ma, al di là del cinema, è possibile citare il progetto, che non ha mai visto la luce, su *San Paolo*, che giunge a noi solo come bozza di sceneggiatura; la raccolta *l'Usignolo della chiesa cattolica*; *Patmos*, che descrive l'Apocalisse del 12 dicembre 1969 (strage di Piazza Fontana), intrecciandola con le visioni giovanee contenute nell'ultimo dei libri che compongono la Bibbia.

## 2.2. L'arte pittorica

Ri-scrive l'arte pittorica, che diventa scenario (il Sinedrio o la corte di Erode, ne *Il Vangelo secondo Matteo*, mutuati da Piero della Francesca), composizione (le morti di Ettore e di Erode, rispettivamente in *Mamma Roma* e *Il Vangelo secondo Matteo*, che ripropongono, da prospettive differenti, il Cristo morto del Mantegna), coreografia (il Giudizio universale giottesco, riprodotto nel *Decameron*), talvolta riproduzione oleografica (le due deposizioni, Rosso Fiorentino e Pontorno, de *La ricotta*), altre parodia sporca e “blasfema” (il cenacolo leonardesco, apparecchiato in *Mamma Roma* o la crocifissione di Stracci, ancora ne *La ricotta*, che rievoca il tanto amato Masaccio), fino ad arrivare ai volti caravaggeschi, sparsi qua e là in tutta la filmografia.

### 2.3. La musica

Si tratta, naturalmente, di una ri-scrittura che non modifica la partitura, né le modalità esecutive, legate all'organico, ai tempi e alla prassi, piuttosto ne altera la destinazione: musica extradiegetica che si incarna nel racconto o, viceversa, musica diegetica che ha il compito di provocare una sorta di straniamento nello spettatore. Due esempi su tutti: *Il Vangelo secondo Matteo* e la eterogenea colonna sonora (tutta musica di repertorio) che alterna Bach, Mozart, Prokofiev, Webern, ma anche la *Missa Luba*, due potenti spirituals (*Sometimes i feel like a motherless child* e *Dark Was the Night, Cold Was the Ground*), fino ad arrivare ai canti popolari russi eseguiti dal coro dell'Armata Rossa; all'opposto la musica diegetica di Salò (Chopin, Bach, Canzoni popolari e i *Carmina Burana* di Carl Orff) eseguita al pianoforte o sentita alla radio che commenta la violenza della narrazione: quella verbale (i racconti delle tre signore) e quella visiva (la mimesi sado-masochista, messa in scena dagli aguzzini), creando una sorta di disgusto, tra il suono sublime e l'immagine insostenibile che ricorda la repulsione per Beethoven del kubrickiano Alex di *Arancia Meccanica*, durante la terapia contro l'ultraviolenza.

### 2.4. La poesia

Lui, fine studioso della letteratura italiana, amante di Dante, da cui eredita le "terzine", comincia a introdurre, all'interno dei suoi versi, storie e oggetti della vita quotidiana. Da un lato usa il metro dantesco, dall'altro parla di *un autobus rantolante* e di *stupenda e misera città*, riprendendo ciò che, un secolo prima, aveva intuito Baudelaire che mutua le immagini poetiche consuete per dare spazio alle strade, ai colori e ai suoni di Parigi, ricorrendo a immagini non più idilliache, ma mostrando aspetti di vita urbana, spesso infima e degradata.

[...] ...Stupenda e misera  
città che mi hai fatto fare  
esperienza di quella vita  
ignota: fino a farmi scoprire  
ciò che, in ognun, era il mondo. [...]<sup>7</sup>

[...] Povero come un gatto del Colosseo,  
vivevo in una borgata tutta calce  
e polverone, lontano dalla città

<sup>7</sup> P.P. Pasolini, *Il pianto della scavatrice (I)*, in *Le ceneri di Gramsci*, vv. 55-59.

e dalla campagna, stretto ogni giorno  
in un autobus rantolante:  
e ogni andata, ogni ritorno

era un calvario di sudore e di ansie.  
Lunghe camminate in una calda caligine,  
lunghe crepuscoli davanti alle carte

ammucchiate sul tavolo, tra strade di fango,  
muriccioli, cassette bagnate di calce  
e senza infissi, con tende per porte... [...] <sup>8</sup>

## 2.5. *La Divina Commedia*

Ri-scrive la *Divina Commedia*, concepita tra il 1963 e il 1967, ma data alle stampe poco prima della sua morte, *La Divina Mimesis*, uscirà nel novembre del 1975. «È un'idea che risale al 1963, ma finora non sono riuscito a trovare la chiave giusta. Volevo fare qualcosa di ribollente e magmatico, ne è uscito qualcosa di poetico come *Le ceneri di Gramsci*, anche se in prosa. Per questo pubblico i primi due canti: a un Inferno medievale con le vecchie pene si contrappone un Inferno neocapitalistico. Ma siamo, per il momento, al “mezzo del cammin di nostra vita”, all'incontro con le tre fiere, eccetera». <sup>9</sup> Naturalmente, per confermare la dicotomia pasoliniana, chi lo guiderà nel percorso “ultraterreno”, sarà un altro se stesso (e opposto di se stesso), sottolineando oltremodo gli ossimori che coabitano nell'intimo del poeta.

## 2.6. *La Storia*

“[...] E vedo anzi che, man mano che il tempo passa, avvengono due cose: la purificazione della figura di Pasolini, liberata da tutte le immondizie di cui è stata fatta carico in vita e soprattutto in morte, e la sua presenza che diventa sempre più obbligata in tutto il mondo della cultura, non soltanto italiana, ma europea, e anche altrove. Naturalmente, a suo modo, era un profeta; era un anticipatore, uno che sapeva benissimo definire le categorie emergenti della nuova coscienza individuale e nazionale, e di tutta la cultura. È lui che ha inventato la categoria della «gente del Palazzo», è lui quello delle «luciole: prima delle luciole e dopo le luciole»; è lui che inaugura

<sup>8</sup> P.P. Pasolini, *Il pianto della scavatrice (II)*, in *Le ceneri di Gramsci*, vv. 1-12.

<sup>9</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *A proposito della Divina Mimesis*, in «La Stampa» 7 novembre 1975.

«la questione morale» per tutto il paese, portandola a uno stato incandescente, indicando un pubblico processo ai partiti... [...]»<sup>10</sup>. È lui che mette in circolo la parola omologazione, riprendendo e affinando l'idea di *Uomo a una dimensione*<sup>11</sup>. È lui che, attraverso gli *Scritti corsari*, propone nuove prospettive sui “fatti del giorno”, offrendo una visione alternativa della storia contemporanea.

### 3. Papa Francesco

Ri-scrive (ante litteram) il magistero di Papa Francesco, a partire dalle periferie urbane, declina il concetto di periferia esistenziale; l'attenzione per l'ambiente e la continua ricerca della “bellezza antica”, insidiata dal “progresso”. Pasolini poneva il problema ambientale all'interno di quello più ampio della distruzione, operata dal neocapitalismo, del Passato (della sua “bellezza” storica, antropologica e ambientale). Una distruzione necessaria alla creazione dei nuovi artificiali bisogni indispensabili al consumo fine a se stesso<sup>12</sup>. Consumo che non esita, finanche, a demolire il sacro, non inteso come elemento confessionale, ma come fatto costitutivo dell'animo umano e pertanto intimo<sup>13</sup>. Attraverso le campagne, svolte prevalentemente sulle colonne dei giornali, Pasolini anticipa, in tal senso, il concetto di ecologia integrale che non è esclusivamente legata all'ambiente, ma che incarna, già nell'equilibrio tra uomo e ambiente, il concetto di conversione antropologica, ripresa e amplificata, in maniera straordinaria, da Papa Francesco nell'enciclica *Laudato si'*

### 4. La (propria) vita e la (propria) morte

[...] Fin che era in Friuli, faceva addirittura la «catechesi marxista» ogni domenica al popolo, sotto la loggia del comune. Egli non era solo un insegnante di scuola elementare, ma era un insegnante di popolo, raccoglieva tutta la gente che voleva nel porticato di Casarsa, e a forma di parabola esponeva tutta la vita politica e so-

<sup>10</sup> Cfr. S. Bottarelli, Pasolini, poeta inquieto, solo e innocente. Intervista a David Maria Turoldo, Fontanelle di Sotto Il Monte Giovanni XXIII, 16 agosto 1987.

<sup>11</sup> Herbert Marcuse che intitola così un suo saggio in cui mette a confronto e critica il capitalismo e il comunismo di stampo sovietico.

<sup>12</sup> Cfr. F. Tuscano, *Pier Paolo Pasolini, la questione ambientale e la ricerca della “bellezza antica”* in “Sapereambiente” Marzo 2022.

<sup>13</sup> Si vedano in tal senso i due spot pubblicitari, fotografati da Oliviero Toscani, in una delle sue prime provocazioni, che rappresentano il fondo schiena di una donna o la lampa abbassata sulla zona pubica in chiaroscuro con i seguenti slogan: “Chi mi ama mi segua” e “Non avrai altro jeans all'infuori di me”.

ziale del tempo. Le sue parabole in friulano sono, letterariamente, sulla forma delle allegorie evangeliche; un suo vangelo a suo modo; esemplarissime: una delle cose più delicate e belle; e anche meno conosciute. È la pre-cultura, la pre-formazione, punto cardine della pedagogia di Pasolini. Dopo, naturalmente, diventerà quello che diventerà sul piano nazionale e sul piano europeo. Forse sarebbe utile parlare di più della sua indole. È vero che lui si dice ateo, agnostico; è però anche vero che era un missionario, che il suo io è un io totale e totalizzante, coinvolgente; non c'è mai distinzione fra lui e la letteratura. La sua letteratura è la sua vita, è la sua stessa vita un evento letterario. L'io è al centro di tutta la sua storia, di tutto il suo universo: perciò è sempre travolto. Non c'è distinzione tra la sua avventura e se stesso: lui è la sua parola, il suo scritto, il suo annuncio<sup>14</sup>.

Persino, la morte è sottoposta al suo vaglio: oltre a quanto hanno stabilito i processi, esistono altre correnti di pensiero riguardo a quel tragico primo novembre. C'è la tesi del complotto a cui si ispira il film di David Grieco *La macchinazione*, ma c'è anche un'altra tesi, ancor più suggestiva: quella del "suicidio prefigurato" che, riprendendo gli scritti pasoliniani, rincorre tutti i possibili riferimenti (spesso sconcertanti) alla morte, quasi che tutta l'opera letteraria fosse il testo di una sceneggiatura scritta col sangue e sulla carne del poeta stesso. A portare avanti un'idea di questo tipo è Giuseppe Zigaina, pittore e amico personale di Pasolini che nella *Trilogia della morte di Pasolini*, analizza tutta l'opera pasoliniana avendo come unica prospettiva la ricerca di indizi che portino ad una tale *mise-en-scène*. E, in realtà, i punti di contatto sono veramente tanti e appaiono quasi come una visione, se non, addirittura, una stesura vera e propria, scrive Zigaina:

[...] E, per uno che aveva chiaro in mente già nei primi anni sessanta ciò che per lui sarebbe stata la vera morte ("La morte non è nel non poter comunicare, ma nel non essere compresi"), doveva essere estremamente rischioso poter contare su un discorso affidato, per la sua consequenzialità, soltanto a piccole tracce, titoli, aforismi, epigrafi; e poi, come sappiamo, ai "motivi accennati", ai "blasoni", alle "citazioni", insomma i più impensati sistemi stilistici: dai più elaborati fino alle più sottili espressioni verbali (le parentesi): tutti elementi che coordinati tra di loro dopo la morte dell'autore avrebbero restituito il senso a un "Progetto e Mistero" creata necessariamente nell'ambiguità. Che cosa infatti si aspettava Pasolini che di lui si fosse compreso? Non certamente la liricità di ogni singola separata poesia. Egli si aspettava che il mondo riuscisse a comprendere il suo progetto letterario fondato sulla morte, che potesse cioè cogliere, di lui, l'"ultima ierofania in ordine di tempo", ossia – "per la prima volta nella storia" – la sua "ierofania linguistica" [...]<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Cfr. S. Bottarelli, Pasolini, poeta inquieto, solo e innocente. Intervista a David Maria Turoldo, Fontanelle di Sotto Il Monte Giovanni XXIII, 16 agosto 1987.

<sup>15</sup> Cfr. G. Zigaina, *Hostia. Trilogia della morte di Pasolini*, Marsilio, Venezia 1995.

E, la ierofania linguistica a cui si riferisce Zigaina, pare definita nei due effetti di uno stesso fenomeno, simultanei, ma apparentemente distanti nel tempo: la luce del lampo (la morte di Cristo sulla scena) e lo scoppio del tuono (la morte del poeta a Ostia), così slegati da farli apparire l'effetto di due differenti cause e non il sacrificio sull'altare della *lingua della realtà* e del progetto di morte dell'autore, con le sue connotazioni narrative che non nascondono la portata sacramentale – il corpo e il sangue di Pasolini – del corpus (poetico) letteralmente transustanziato nel suo stesso corpo martoriato, come l'enigmistico titolo, *Hostia*, sembra voler sbandierare.

Cercherò di accostarmi alle ri-scritture bibliche pasoliniane – mediante il cinema, ma senza disdegnare, qualora si renda necessario, qualche fugace incursione nel campo letterario – attraverso quattro distinti momenti che risponderanno ad altrettante “pericopi” che veicoleranno il discorso che proverò ad articolare. È ovvio che, per evidenti ragioni, legate alla sterminata produzione pasoliniana e alla complessità del suo pensiero (magnamico), tale contributo dovrà ritenersi, aprioristicamente, incompleto e, certamente, insufficiente.

Le tappe dell'itinerario verranno raccolte e argomentate a partire dalle quattro *beatitudini lucane* che proverò a sovrapporre (o, almeno, usare come cartina di tornasole) alla poetica pasoliniana e (perché no?) alla sua vita come alla morte.

Perché proprio le beatitudini di Luca, quando nel cinema pasoliniano è presente (ed è, forse, il motore del mio intervento) *Il Vangelo secondo Matteo*? Forse perché nel complesso mondo del poeta di Casarsa compaiono, non di rado, pesi e contrappesi, tesi e antitesi, unioni e divisioni, tipiche di una poetica e, soprattutto, di una vita ossimorica. Vita in cui convivono Gramsci e Gesù Cristo, *Ragazzi di vita*, *Vite violente* e *l'Usignolo della Chiesa Cattolica*, il cinema evangelico degli ultimi (*Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta*, il già citato *Il Vangelo secondo Matteo*) e quello “maledetto” di *Edipo Re*, *Teorema*, *Porcile*, *Medea*, la trilogia (dalla quale abiurerà), fino a giungere al rovesciamento “teologico” operato da *Salò, o le 120 giornate di Sodoma*, uscito postumo nelle sale e che appare come l'ultima e definitiva invettiva contro il *genocidio culturale*, perpetrato dalla società dei consumi ai danni di un popolo incanalato sulla via dell'omologazione, su cui ha concentrato gran parte della sua attività intellettuale (si vedano gli interventi civili dalle pagine del Corriere della Sera e altre testate, raccolti negli *Scritti corsari* o nelle *Lettere luterane*). Ho scelto le esortazioni lucane, proprio per rispondere a queste dicotomie, perché a seguire di esse si contrappone, quasi come un'eco, una “ammonimento” o meglio, una “lamentazione”: Guai... O forse, ancora, per la sintonia pasoliniana che esse, involontariamente, veicolano: “il Gesù di Luca parla in una pianura, dunque in una di-

sposizione orizzontale, paritaria e storica, quello di Matteo dalla montagna, perciò *ex cathedra*, in palese inclinazione metafisica”<sup>16</sup>.

Prima di iniziare con la “rassegna” delle quattro beatitudini, vorrei fornire un breve profilo di Pier Paolo Pasolini. Lo farò prendendo a prestito le parole di David Maria Turoldo, riportate in un’intervista rilasciata nel 1987:

[...] Secondo me, una delle chiavi di lettura di Pasolini, è la chiave «religiosa»; lo dico tra virgolette, per indicare specificità e importanza. Era un missionario, si sentiva in missione; aveva un compito, quello di denunciare il male. Ha sempre sognato la liberazione dal peccato, e non poteva che essere peccatore, e grande peccatore! Il senso del male in lui è tragico. Ha sempre sognato una chiesa che lo salvasse, pur avendo rinunciato a qualsiasi chiesa. Infatti alla fine rinuncerà anche alla chiesa marxista (Le ceneri di Gramsci, Addio compagni non più compagni, eccetera). Egli sente che c’è qualcosa che trascende, che non si esaurisce. È un arrabbiato perché non può trovare un’autentica chiesa; è un arrabbiato, perciò è senza un suo vero partito. Arrabbiato perché non trova il paese che sogna; arrabbiato perché non c’è crescita di umanità. È soprattutto arrabbiato con se stesso perché sa di essere lui un essere sbagliato... Perciò si fa autoflagellatore, e autocensore, e autodenunciatore, e autodistruttore; devastatore di tutti i pudori, di tutte le proprie riserve. E si fa uomo senza pudori e senza riserve. Credo che questo sia un buon nucleo da cui partire per dare più profonde interpretazioni: sia della sua poetica, sia dei suoi film, sia di tutto il resto. È un’anima religiosa senza religione; un credente senza fede; un’anima inquieta perché non trovava assolutamente il punto folgorante e totalmente persuasivo di tutte le cose che cerca. Era addirittura l’immagine dell’inquietudine universale: sempre travolto dalla sua carica moralistica. Si dica quello che si vuole, forse, pur nel suo peccare quotidiano, era uno dei più innocenti, dei più puri. Nessuno ha sofferto più di lui la sua condizione, e nessuno ha pagato come lui per essere tale [...]”<sup>17</sup>.

Il Vangelo delle Beatitudini: Beati voi poveri, perché vostro è il regno di Dio

“[...] io vivevo come può vivere un condannato a morte  
sempre *con quel pensiero* come una cosa addosso,  
– disonore, disoccupazione, miseria.  
Mia madre si ridusse per qualche tempo a fare la serva.  
Perché io sono un piccolo borghese, e non so sorridere...  
come Mozart... [...]”<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Cfr. A. Di Grado, *Anarchia come romanzo e come fede*, Ad est dell’equatore, Napoli 2014.

<sup>17</sup> Cfr. S. Bottarelli, *Pasolini, poeta inquieto, solo e innocente. Intervista a David Maria Turoldo*, Fontanelle di Sotto Il Monte Giovanni XXIII, 16 agosto 1987.

<sup>18</sup> P.P. Pasolini, *Il poeta delle ceneri*, in “Nuovi Argomenti” 67-68 (1980).

Così parla di sé Pasolini ne *Il poeta delle ceneri*, poemetto autobiografico, pubblicato postumo nel 1980, raccontando la povertà estrema dei primi anni romani, costretto a vivere (quasi) separato dalla madre che, per tirare avanti, aveva accettato un lavoro di serva. Una povertà impressa e marchiata sulla propria pelle che lo ha portato a specchiarsi nella povertà estrema che brulicava intorno alla metropoli capitolina. Siamo negli anni che precedono il boom economico che investirà impetuosamente la politica e la società italiana, dilatando maggiormente la frattura tra la classe borghese e le classi meno abbienti, risucchiando il proletariato verso un'ideale convinzione di imborghesimento e lasciando ai margini della società, della storia e della vita, quella che il marxismo, e soprattutto Pasolini, identifica con il nome di sottoproletariato. Dall'assidua frequentazione delle borgate romane e dai contatti intensi con quel microcosmo, nasceranno *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) e, con essi, le prime traversie giudiziarie che non lo abbandoneranno mai, neanche dopo la morte. Ritorna l'uso del dialetto (in questo caso il romanesco), dopo il periodo friulano di *Stroligut* e de *La meglio gioventù*. Il 1961, dopo alcune collaborazioni come sceneggiatore, segna il suo esordio dietro la macchina da presa. Il risultato è *Accattone* e, l'anno dopo, l'esperienza si ripeterà con *Mamma Roma*. Dall'esortazione di San Luca ai diseredati dell'universo pasoliniano, il passo è lungo e breve allo stesso tempo.

Il film che più di tutti racconta il (suo) vangelo delle beatitudini, a dispetto di un facile parallelo con *Il Vangelo secondo Matteo*, che pure contiene un ampio (e anche didascalico) frammento del *discorso della montagna*, è, di certo, *Accattone*, il primo, folgorante film che mette in scena la sua idea di sacro e (quasi) celebra, ante litteram, il suo (di Pasolini) funerale.

Ma cosa c'è di sacro e, soprattutto, cosa mi porta a ravvisare una possibile ri-scrittura evangelica in una storia miserabile che racconta, in un clima epico e tragico, le gesta di ladri, papponi e puttane? La "cristologia" accattoniana, si coniuga nella pietas che Pasolini concentra nel suo sguardo e, per estensione, nell'obiettivo della macchina da presa. Uno sguardo che non giudica, ma che accompagna le vite disperate degli antieroi che incontra nelle retrovie di una civiltà segnata dal progresso in atto, che scruta, con indulgenza, i volti e i corpi tumefatti, quasi fuoriusciti da un'opera di *Luca Signorelli* (a voi la scelta tra, *Resurrezione della carne*, *Dannati all'inferno*, *Beati in paradiso*) e che, contrariamente alla vita che patiscono, offre un alito di speranza (termine, giudicato da Pasolini, anacronistico e senza alcun significato antropologico, figuriamoci teologale...). Certo l'attenzione del regista (e dell'intellettuale, più in genere) verso gli ultimi della terra, è gravida di una nostalgia che oserai definire evangelica che si traduce nella ri-lettura e la (conseguente) ri-scrittura della Buona Novella e, più specificamente, delle Beatitudini, ri-

conoscendo la sacralità nell'uomo e il bisogno dell'uomo di specchiarsi nel sacro.

Privo di qualsiasi rudimento di sintassi cinematografica, Pasolini, per illustrare il racconto, punta sulla fusione di altre (ulteriori) riscritture: oltre alle riprese frontali, che tendono a “schiacciare” sullo sfondo i volti e i corpi ritratti, conferendo loro una sacralità arcaica, vengono rievocate la pittura masacesca (tanto amata, per via della frequentazione, ai tempi dell'università, di Roberto Longhi) e la musica di Bach, in primis il coro finale della *Matthäus-Passion*, *Wir setzen uns mit Tränen nieder*, che rafforza il sentimento di pietà espresso dal narratore che, in qualche modo, riconosce nel vicende umane di Accattone, “martire sociale”, né colpevole né innocente, le proprie sofferenze, l'indifferenza riversata sulla sua esistenza e l'accanimento ostentato contro la sua libertà di pensiero. Il “quadro” che Pasolini compone, oltre all'evidente atto di denuncia contro la borghesia governante e al già citato genocidio culturale, ormai inserorabilmente in atto, è riconducibile alla “sacra” rappresentazione di un Cristo nascosto, tesa a ri-coniugare, oltre il paradosso, l'idea degli ultimi raccontati nei vangeli: beati, non saranno solo i poveri e gli ultimi, beati saranno, soprattutto i poveri sporchi, i poveri che vivono alla giornata, i poveri “peccatori”, che Pasolini definisce, senza timore alcuno, *sporchi crocefissi senza spine*, anche per loro, una via di salvezza è possibile.

“La mia visione del mondo è sempre, nel suo fondo, di tipo epico-religioso. La miseria è sempre, per sua intima caratteristica, epica, e gli elementi che giocano nella psicologia di un sottoproletario, sono sempre in un certo qual modo puri perché privi di coscienza e quindi essenziali”.

Altri accostamenti possibili, sono riconducibili ad una libera ri-scrittura della *Via Crucis*, attraverso un percorso esteriore, soprattutto interiore, scandito da (iperboliche) stazioni e altrettanti incontri sui generis,<sup>19</sup> fino a concludersi con la morte di Accattone che esclama: “Ah... Mo' sto bene!”, quasi l'eco di un altro “Cristo” letterario e cinematografico: “Che cosa importa... Tutto è Grazia”<sup>20</sup> e che, iconograficamente, rimanda a una sorta di *Compianto del Cristo morto*, a cui, il già menzionato coro bachiano, conferisce una sacralità quasi liturgica.

<sup>19</sup> Non è raro, osservare nel film, gli sguardi puntati verso il cielo o i, distratti, segni della croce che, più che atto di consacrazione, ricordano un gesto apotropaico o, ancora, i riferimenti alle (sue) donne: Maddalena (nomen-omen?) e Stella, la sua, per così dire, *litanìa* (Stella è un richiamo esplicito al nome della Vergine Maria. Al loro primo incontro, Accattone le dice: “Stella, Stella! Indicheme er cammino!”). Stella riaccende in Accattone la scintilla della salvezza, non importa quale essa sia.

<sup>20</sup> Il riferimento è al *Diario di un curato di campagna* di Georges Bernanos e all'omonimo film di Robert Bresson.

L'assoluzione di Accattone emerge ancor prima che il film si concluda, addirittura, prima ancora che cominci: Pasolini, infatti, inserisce, subito dopo i titoli di testa, una citazione dantesca:

“...l'angel di Dio mi prese e quel d'inferno  
gridava: 'O tu del Ciel, perché mi privi?  
Tu te ne porti di costui l'eterno  
per una lacrimetta che 'l mi toglie...”<sup>21</sup>

Questo riferimento alla contesa tra l'angelo e il diavolo per l'anima di Bonconte da Montefeltro, trasporta tutta la vicenda in un ulteriore orizzonte escatologico. Ma a differenza di Bonconte, Accattone (forse) non si pente all'ultimo minuto con una “lacrimetta”, poiché, a differenza di Bonconte, Accattone non ha nulla di cui pentirsi, perché, in fondo, non ha mai avuto la coscienza di una scelta e, forse, neppure la possibilità.

In fondo Pasolini, con Accattone, mette in scena il destino quando il destino non esiste più o quando questo si è già compiuto; conduce una riflessione sul linguaggio cinematografico (che egli considera una vera e propria lingua, la lingua della realtà)<sup>22</sup>, non (solo) per trasmettere un messaggio, ma per assumere al suo interno il linguaggio dell'arte: egli “dipingere” un suo personale Golgota sottoproletario, se non, addirittura, un Giudizio universale tout court, quale archetipo della visione del suo cinema del futuro, che continuerà a ri-scrivere la Storia sacra attraverso le ri-scritture che lo precedono nel tempo e che lo vedrà interprete di un allievo della bottega di Giotto nel suo Decameron, confermando la vision(ari)e(tà) della religione-senza-fede del poeta di Casarsa, una religione che si esprime anche nel cinema, quando questo diventa Sacra Rappresentazione. E, nel cinema pasoliniano, tutta la filmografia non è altro che la materializzazione di un immenso segreto Poli(t)tico<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Dante, *Divina Commedia, Purgatorio, Canto V*.

<sup>22</sup> “Il cinema è una lingua. Una lingua che costringe ad allargare la nozione di lingua... il cinema non evoca la realtà come la lingua letteraria; non copia la realtà come la pittura; non mima la realtà come il teatro. Il cinema riproduce la realtà: immagine e suono! Riproducendo la realtà, che cosa fa il cinema? Il cinema esprime la realtà con la realtà”. P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.

<sup>23</sup> Cfr. L. Cantisani, *Accattone, il Cristo delle periferie*.

## 5. Beati voi che ora avete fame, perché sarete saziati

“[...] Il Santo è Stracci, La faccia di antico camuso  
che Giotto vide contro tufi e ruderi castrensi,  
i fianchi rotondi che Masaccio chiaroscurò  
come un panettiere una sacra pagnotta...  
Se vi è oscura la bontà con cui egli si toglie di bocca  
il cestino, per darlo alla famiglia che lo mastichi  
al suono del Dies Irae; se vi è oscura l’ingenuità  
con cui piange sul suo pasto rubato dal cane;  
se vi è oscura la tenerezza con cui poi carezza  
la colpevole bestia; se vi è oscuro l’umile coraggio  
con cui risponde cantando un canto dei nonni ciocciati  
a chi l’offende; se vi è oscura l’intrepidezza  
con cui affronta la sua sorte di inferiore  
cantandone la filosofia nel gergo a lui caro dei ladri;  
se vi è oscura l’ansia con cui si fa il segno della croce  
davanti a uno dei vostri tabernacoli per poveri  
filando verso il pasto; se vi è oscura la gratitudine  
con cui, dopo un buffo balletto di gioia come Charlot,  
si rifà il segno di croce a quello stesso tabernacolo  
con cui voi consacrate la sua inferiorità;  
se vi è oscura la semplicità con cui muore”<sup>24</sup>.

Per la prima volta, in un film di Pasolini, il sottoproletariato si misura con la borghesia. Accade in *La ricotta*, terzo episodio di un film collettivo dal titolo *RoGoPaG*, acronimo di Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti. *La ricotta* è un film, per così dire, dicotomico che contrappone, come già accennato in apertura, borghesia e sottoproletariato, sazietà e fame atavica, colore e bianco e nero, sacro e profano. È la storia di un “morto di fame”, che, pur di rimediare il cestino del pranzo, si arruola come comparsa in un film che narrerà la Passione di Cristo. *La ricotta* costerà a Pasolini una condanna a quattro mesi di reclusione (con la condizionale) in primo grado e l’assoluzione in Appello, ma, più avanti, la Cassazione annullerà questa seconda sentenza, chiudendo il processo per subentrata amnistia<sup>25</sup>.

*La ricotta* attua, ante litteram, il paradigma del futuro della Chiesa che dovrà misurarsi con la mutazione religiosa in atto a partire dal boom economico: una religione che si lascia alle spalle l’universo rurale, che declina il cristianesimo secondo una prospettiva “agricola”, costituita dai tempi propri del contadino, al di fuori della storia, ma legata al ritmo delle stagioni e delle

<sup>24</sup> P.P. Pasolini, *Pietro II. Da Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964.

<sup>25</sup> Tra privato e pubblico, Pasolini raccoglierà 33 processi.

azioni in esse “rappresentate” che, nella loro ciclicità rimodellano e riadattano il tempo stesso della vita, assimilando la figura di Cristo a uno dei mille adoni o delle mille proserpine esistenti e, quasi, estromettendola dalla Storia. In realtà, con l’incarnazione, Cristo accetta il tempo “unilineare”, rompe la struttura circolare delle vecchie religioni e introduce il “fine” in luogo dell’“eterno ritorno”, isolando l’idea agricola della religione per avallare un cristianesimo “urbano”, più capace di accogliere e restituire il modello Cristo, al mondo di ogni tempo, più di qualsiasi religione contadina<sup>26</sup>.

Ne *La ricotta* (come nella vita), anche la croce crea una scissione, pur non cambiando la sua connotazione simbolica e rimanendo fermamente ancorata ai principi etico-religiosi, muta le prospettive di chi la guarda e ad essa si riferisce nelle trasformazioni epocali, sociali ed economiche, che gli anni del boom via via impongono e che non alterano i riferimenti religiosi, sempre più mitici che teologici, ma sembrano proprio estirparla (o piantarla, a seconda dei punti di vista) dai tempi e dai luoghi che il microcosmo pasoliniano (borghesi e sottoproletari) frequenta. Il set diventa, allora, la contraddizione e, perché no, la provocazione, lo scandalo che la croce possiede già in nuce e che Pasolini utilizza per “abbassare” i ricchi e innalzare i “poveri”<sup>27</sup>. Non a caso, il film, presenta due mise-en-scène della Passione, quella estetizzante e vuota (ai limiti del blasfemo) che riproduce le deposizioni del Rosso Fiorentino e del Pontormo e quella sporca e “volgare”, in cui troverà la pace Stracci, buon ladrone che si fa crocifiggere per fame. Pasolini rintraccia, nella fame atavica di Stracci, le connessioni legate alla beatitudine a cui ci stiamo riferendo, conferendole, non solo l’accezione di “appetito”, ma di vera e propria fame (e sete) di giustizia, anche nella malaugurata ipotesi che il disgraziato borgataro non abbia coscienza della giustizia. *La ricotta* destruttura la Passione, intesa come sacra rappresentazione, e la ri-presenta utilizzando gli strumenti culturali e gli affanni esistenziali di cui Pasolini dispone, passando attraverso una lettura analogica, ricca di confronti e similitudini per spingersi, finanche, verso un’interpretazione anagogica, dove la sintassi linguistica cede il passo ad un universo retorico, fino ad ora, poco avvezzo alla settima arte o peculiare dei maestri del cinema. Del resto, nel Golgota allestito da Pasolini, la morte (è il trait d’union che) accomuna tutti: Cristi e poveri cristi compresi e se anche l’occhio dello spettatore riconosce immediatamente i due manieristi nell’impianto figurativo, la croce “apparecchiata” per Stracci è, senza dubbio, di ispirazione masacesca:

<sup>26</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Chiesa e potere in Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.

<sup>27</sup> Si vedano le inquadrature della macchina da presa che accentua i movimenti discendenti quando riprende i *tableaux vivants* e punta lo sguardo verso il cielo quando il soggetto da inquadrare è Stracci.

Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che io ho in testa come campo visivo sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto, che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi. E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l'uomo come centro di ogni prospettiva<sup>28</sup>.

Una passione che, nel suo cinema, diventa linguaggio, forma di scrittura, contaminazione stilistica che porta Pasolini a creare “ipertesti” che rimandano ai grandi classici del passato<sup>29</sup> e si configurano come delle vere e proprie riscritture: «la scrittura di Pasolini non è mai, neppure apparentemente, diretta, semplice, univoca, ma è sempre stratificata, è spesso consapevolmente, intenzionalmente, una riscrittura; la rappresentazione diventa “rappresentazione di una rappresentazione” o, per dirla con il titolo di un suo stesso libro, “descrizione di una descrizione”. E allora, da un lato, il “presunto realismo di Pasolini rimanda sempre ad una precedente scrittura, mai direttamente alla realtà”. Dall'altro, come dimostra in particolare *La ricotta* – il suo *pastiche* forse più riuscito, quello in cui il cinema di Dreyer e quello di Chaplin, la “Deposizione” del Rosso Fiorentino e il ricordo dell'arte del Pontormo e, ancora, la plasticità masacesca del corpo del protagonista, Stracci, si amalgama perfettamente, stratificandosi in una maniera figurativa nuova –, nell'opera pasoliniana tutta “le forme di scrittura che si sviluppano progressivamente e con importanza sempre crescente sono *allegoria* e *parodia*” l'una “serve per oscurare, per lasciare alle cose tutto il loro mistero”, e l'altra “tende al contrario, a semplificare, a coniugare l'alto con il basso»<sup>30</sup>.

“Alto e basso” ritornano e rafforzano le dinamiche dicotomiche già accennate, materializzandosi nella vera Passione di Stracci che sulla Croce di Cristo immola un “povero cristo” emarginato, affamato, ignaro di tutto ciò che non sia elemento o motivo di sopravvivenza. Pasolini declina il suo Cristo nella prospettiva sacrificale del Povero, letta anche nell'accezione sacramentale e non in ottica escatologica. Ciò lo avvicina al pensiero di certi teologi del suo tempo e, come fa notare Remo Cacitti, rileva non poche affinità con Dietrich Bonhoeffer:

Dio non può più essere colto nell'abituale veste religiosa di cui lo ha ammantato la tradizione dogmatica, ma si manifesta nella «piena umanità di Cristo» quella «piena umanità della vita dell'uomo Gesù» che «è sanzionata dal, e si riassume nel “soffrire”». Dio, – afferma ancora Bonhoeffer – si rivela nella debolezza del Cristo crocifisso il

<sup>28</sup> Cfr. V. Fantuzzi, cit., 505.

<sup>29</sup> A. Tricomi in A. Cecchetto, *Gesù secondo Pasolini*, Porto Seguro, Firenze 2020.

<sup>30</sup> *Ibi*, 260.

quale, proprio in virtù di questa condizione di umiliato, «è il centro stesso dell'esistenza di ogni uomo, pure di coloro la cui esistenza ha senso *anche senza Dio*»<sup>31</sup>.

## 6. Work in progress

Per le altre due beatitudini: “Beati voi che ora piangete, perché riderete” e “Beati voi quando gli uomini vi odieranno...”, lascio al lettore l'onere, o il piacere, e la possibilità di formularle, utilizzando, magari, criteri differenti da quelli fin qui esposti e ricorrendo a direttrici altre, rispetto al percorso che ho proposto finora. Posso solo accennare che il lavoro prevede(va) l'accostamento di *Teorema*, alla terza beatitudine e de *Il Vangelo secondo Matteo*, alla quarta. Certo di lasciare tutto sospeso e per nulla esaustivo il lavoro (in questo emulo Pasolini e tutti i suoi (capo)lavori pensati, ma rimasti incompiuti). Di ciò, chiedo venia fin da ora, ma sono certo che, tale scelta, potrà servire da pungolo per chi vorrà esplorare la interminata produzione pasoliniana ed entrare, forse, nell'intimo del suo cuore.

<sup>31</sup> *Ibi*, 263.

# *A proposito dell'antimodernità di Pasolini Uno sguardo alle ragioni della sua critica e del suo impegno intellettuale*

Rosario La Delfa\*

Tra il 1970 e il 1974, dando vita a un'operazione intellettuale che si concretizza in un progetto cinematografico cui dà il nome *Trilogia della vita*, Pasolini gira tre film su specifici grandi classici della letteratura mondiale: il *Decameron* di Boccaccio, *I racconti di Canterbury* di Chaucer e *Le Mille e una notte*, celebre raccolta di racconti orientali la cui formazione risale agli inizi del secondo millennio<sup>1</sup>. L'intenzione che accomuna questi lavori è di mostrare una realtà antitetica a quella moderna occidentale, a partire dalla sfera della sessualità<sup>2</sup>.

Il mondo medievale italiano o inglese, così come quello mediorientale,

\* Docente ordinario di ecclesiologia e mariologia presso la Pontificia Facoltà Teologica di Sicilia, già Preside della medesima.

<sup>1</sup> P.P. Pasolini, *Trilogia della vita* (Cappelli, Bologna 1975), ora in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, Walter Siti e Franco Zabagli (a cura), Mondadori, Milano 2001, vol. II: *Il Decameron* (1970-1971), 1289-1412; *I Racconti di Canterbury* (1971-1972), pp. 1413-1566; *Il Fiore delle Mille e una notte* (1973-1974), 1573-1880.

<sup>2</sup> La *Trilogia* costituisce una delle espressioni sperimentali paradigmatiche della sua azione culturale e intellettuale. Il 4 febbraio 1973 il *Corriere della Sera* pubblicava un suo articolo dal titolo controverso *Libertà e sesso secondo Pasolini*, con cui il regista giustificava i primi due capitoli della sua *Trilogia della vita*: «Quanto poi ai miei attuali interessi ideologici, il loro insieme è troppo complesso e anche contraddittorio, per poter essere qui definito. Ne isolerò un elemento, che ha particolare rilevanza per il mio cinema recente: la necessità urgente, dovuta nel profondo a un amore ossessivo per l'argomento, di assumere nell'area del rappresentabile ciò che per ipocrisia, paura, angoscia, non era mai stato rappresentato, e che pure è una parte essenziale dell'esistenza: cioè il sesso nel suo momento appunto esistenziale, corporeo, carnale». Il testo è citato in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, W. Siti e S. De Laude (a cura), Mondadori, Milano 1999, nella sezione *Note e notizie sui testi*, 1757-1758; il volume contiene anche un saggio di P. Bellocchio; e la *Cronologia* a cura di N. Naldini. Nonostante tocchi una questione delicata e afferisca alla dimensione intima dell'autore, l'articolo può considerarsi un po' marginale rispetto agli altri usciti sul *Corriere della Sera* nel 1973. L'impressione è che Pasolini lo considerasse una sorta di parentesi, tant'è vero che esso fu l'unico articolo di quell'anno a non trovare posto negli *Scritti corsari*. Cfr. anche Roberto Chiesi, *Pasolini: la trilogia della vita e il film della morte*, in Scuola Nazionale di Cinema (a cura), *Storia del Cinema italiano*, vol. XII, 1970-1976, Marsilio / Bianco e Nero, Venezia 2008, 254-265.

vengono rappresentati dal regista attraverso la sensualità dei corpi, la passione, il divertimento, il piacere erotico, l'astuzia, la giocosità, "valori" – locuzione evocata e adoperata in tono polemico e iperbolico in contrasto con l'ipocrisia di chi, facendosene rivale, trascura questioni valoriali di palese "indegnità morale e giuridica"<sup>3</sup> – che il moderno mondo occidentale sembra aver confuso, contraffatto e sostituito con una "libertà sessuale" fasulla, estranea alla giocosità, e per giunta forzata da un potere indebito e alienante<sup>4</sup> Tutti e tre i film, e in particolare *Il fiore delle Mille e una notte*, ebbero un grande successo di pubblico. Tuttavia, in occasione delle elezioni politiche del 15 giugno 1975, Pasolini scrisse una breve nota "contro" la *Trilogia della vita*. Essa venne pubblicata qualche giorno dopo la sua morte dal «Corriere della Sera» (9 novembre 1975) e verrà poi raccolta nel volume di saggi intitolato *Lettere luterane* (1976)<sup>5</sup>, più tardi ospitata in *Saggi sulla politica e la società*, (1999)<sup>6</sup>. Nel tempo questa nota verrà indicata col nome di *Abiura*, anche in forza dell'*incipit* con cui si apre il documento: «Io abiuro dalla "Trilogia della vita"»<sup>7</sup>. Non è questo il luo-

<sup>3</sup> Nell'articolo appena richiamato, *Libertà e sesso secondo Pasolini*, 1758, l'autore contesta il silenzio di quanti nell'indifferenza sospendono il giudizio su questioni autenticamente valoriali, *i.e.* le contraffazioni che nel frattempo si erano moltiplicate a partire dai primi due film della Trilogia, da parte di «coloro che, per puro interesse, creano "prodotti" contraffatti con gli impliciti "valori" mistificati». Pasolini denuncia non tanto e unicamente il danno artistico e finanziario di queste operazioni illegittime ma ancor più la "confusione di valori" che essa ha provocato. Commenterà: «Non c'è stato un prete o un magistrato che abbia protestato contro l'indegnità morale e giuridica – ai danni di una singola persona e dell'intero pubblico – della confusione di valori creata da tale concorrenza. [...] A compensare questo colpevole silenzio dei nostri moralisti, si è avuta però, un'altra, vibrante, generale protesta per la libertà della rappresentazione sessuale del *Decameron* e dei *Racconti di Canterbury* (non delle loro contraffazioni, però). A questo punto il discorso si restringe e si allarga nel tempo stesso. Si restringe perché un discorso sul sesso è meno vasto, civilmente e politicamente, di quello sulla "produzione" e sugli annessi "valori"; si allarga, perché il discorso sul sesso, è, moralmente, per definizione, più vasto e profondo di ogni altro».

<sup>4</sup> L'impegno intellettuale di Pasolini è dedicato alla lotta contro l'affermazione egemone di una classe sociale, la borghesia, potere indebito e alienante, che con i suoi valori degenera "uniformando l'intero mondo a se stesso", causando una "mutazione antropologica" irreversibile. Il contesto sociale al quale si riferisce Pasolini è quello del neocapitalismo, la cosiddetta società dei consumi che omologa l'orizzonte dei desideri, rendendo tutti passivi, tutti uguali, non tanto nei diritti e nell'accesso alla ricchezza quanto principalmente nella maniera di vedere il mondo. La critica feroce alla borghesia si manifesta attraverso una rappresentazione non realistica, bensì paradossale, innaturale e grottesca, come non manca di far notare Gianfranco Tomei nel suo studio, *Il Pasolini borghese da Teorema agli Scritti Corsari a Petrolio*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2018, 45-48.

<sup>5</sup> P.P. Pasolini, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Einaudi, Torino 1976.

<sup>6</sup> P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, 599-603.

<sup>7</sup> P.P. Pasolini, *Abiura dalla "Trilogia della vita"*, in *Trilogia della vita*, Cappelli, Bologna 1975, 11-16. Si tratta della sua prima pubblicazione dopo essere apparsa sul «Corriere della Sera».

go in cui affrontare il testo dell'*Abiura* nella sua interezza, ma può risultare utile segnalare alcune parti per esteso visto che, in relazione al tema di questo studio, la nota appare come una sorta di manifesto dell'unico modo in cui sia possibile intendere cosa possa voler dire parlare di antimodernità di Pasolini. Di certo essa è la miglior fonte da cui attingere alle personali ragioni della sua critica e del suo impegno intellettuale, non fosse altro che per la natura decisiva dello scritto in relazione al suo impegno complessivo.

Io abiuro dalla «Trilogia della vita», benché non mi penta di averla fatta. Non posso infatti negare la sincerità e la necessità che mi hanno spinto alla rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso. Tale sincerità e necessità hanno diverse giustificazioni storiche e ideologiche. Prima di tutto esse si inseriscono in quella lotta per la democratizzazione del “diritto a esprimersi” e per la liberalizzazione sessuale, che erano due momenti fondamentali della tensione progressista degli Anni Cinquanta e Sessanta. In secondo luogo, nella prima fase della crisi culturale e antropologica cominciata verso la fine degli Anni Sessanta – in cui cominciava a trionfare l'irrealtà della sottocultura dei “mass media” e quindi della comunicazione di massa – l'ultimo baluardo della realtà parevano essere gli “innocenti” corpi con l'arcaica, fosca, vitale violenza dei loro organi sessuali. Infine, la rappresentazione dell'eros, visto in un ambito umano appena superato dalla storia, ma ancora fisicamente presente (a Napoli, nel Medio Oriente) era qualcosa che affascinava me personalmente, in quanto singolo autore e uomo<sup>8</sup>.

Già al suo esordio il documento si propone come qualcosa di diverso rispetto a una comune precisazione apologetica. Coniuga infatti i propositi interiori dell'autore con il rinvio a tre diverse giustificazioni storiche e ideologiche che, pur avendo per un certo tempo nutrito i suoi intendimenti, ora egli dichiara essere state ribaltate e tradite: la lotta progressista per la democratizzazione espressiva e per la liberalizzazione sessuale; l'individuazione dell'ultimo baluardo della “realtà” negli “innocenti” corpi del sottoproletariato; la rappresentazione dell'eros che egli riteneva ancora fisicamente presente nel popolo. L'*Abiura* diventa così l'attestazione di un capovolgimento non solo epocale ma profondamente antropologico, consumatosi non esclusivamente su un piano intellettuale o retorico ma nella perdita irrevocabile della viva esperienza del “corpo” del presente – sia della massa popolare che dello stesso Pasolini, in quanto singolo autore e uomo – con tutto il senso che a quest'esperienza è data nella peculiare produzione dell'autore vicina a questi anni<sup>9</sup>. Dichiarerò infatti:

<sup>8</sup> *Ivi*, 12.

<sup>9</sup> Cfr. E. Beatriz Pérez, *Mutación antropológica: la herencia de Pier Paolo Pasolini en la concepción de Alessandro Baricco*, in «Literatura: teoría, historia, crítica» 20 (2018) 1, 227-245.

Ora tutto si è rovesciato. Primo: la lotta progressista per la democratizzazione espressiva e per la liberalizzazione sessuale è stata brutalmente superata e vanificata dalla decisione del potere consumistico di concedere una vasta (quanto falsa) tolleranza. Secondo: anche la “realtà” dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana. Terzo: le vite sessuali private (come la mia) hanno subito il trauma sia della falsa tolleranza che della degradazione corporea, e ciò che nelle fantasie sessuali era dolore e gioia, è divenuto suicida delusione, informe accidia [...]<sup>10</sup>.

Se in senso analogico si volesse identificare il senso complessivo di ciò che Pasolini fa con l’*Abiura*, si potrebbe dire che di fatto, mentre non nega la sincerità e la necessità stessa di quelle giustificazioni storiche e ideologiche invocate a suo favore, attraverso una loro “disambiguazione” – l’atto con cui si toglie ambiguità a una parola o frase – egli distingue tra violenza e lotta. Se per lotta, ciò che di fatto anima storicamente quelle giustificazioni, si intende una dinamica espressiva della realtà che favorisce l’evoluzione della libertà, per violenza, al contrario, deve intendersi l’intenzionale e atroce forza di un potere defraudato all’uomo con cui nel presente la realtà sociale è “brutalmente superata e vanificata”; la “realtà dei corpi innocenti violata, manipolata, manomessa”; l’intimità individuale, ferita da una tolleranza falsa e dalla degradazione corporea. Con la sua nota, l’autore chiama per nome questa forza avversa ravvisandola nell’esercizio incontrollato del potere neoimperialistico e consumistico. Gli aggettivi lambiscono la soglia di fenomeni ormai noti, il cui denominatore comune in Pasolini concettualmente abbraccia l’idea di manipolazione e di asservimento dell’identità e della volontà della persona individuale e di un qualsiasi popolo a schemi obbligati, in una sola parola, all’omologazione. L’*Abiura* non costituisce un atto di mera dissociazione da questi fenomeni divenuti prevalenti, ma l’ammissione dell’impotenza del presente di stare in continuità con il passato. In un certo senso esprime la drammatica quanto dura constatazione che, per via dell’imporsi della violenza sulla lotta, “il crollo del presente implica anche il crollo del passato”. Pasolini descrive così la propria radicale incapacità di poter essere poeta e uomo:

Se anche volessi continuare a fare film come quelli della «Trilogia della vita», non lo potrei: perché ormai odio i corpi e gli organi sessuali. Naturalmente parlo di questi corpi, di questi organi sessuali. Cioè dei corpi dei nuovi giovani e ragazzi italiani, degli organi sessuali dei nuovi giovani e ragazzi italiani. Mi si obietterà: «Tu per la verità non rappresentavi nella *Trilogia* corpi e organi sessuali contempo-

<sup>10</sup> Pier Paolo Pasolini, *Abiura dalla ‘Trilogia della vita’*, 13.

rani, bensì quelli del passato». È vero: ma per qualche anno mi è stato possibile illudermi. Il presente degenerante era compensato sia dalla oggettiva sopravvivenza del passato che, di conseguenza, dalla possibilità di rievocarlo. Ma oggi la degenerazione dei corpi e dei sessi ha assunto valore retroattivo. Se coloro che allora erano così e così, hanno potuto diventare ora così e così, vuol dire che lo erano già potenzialmente: quindi anche il loro modo di essere di allora è, dal presente, svalutato. I giovani e i ragazzi del sottoproletariato romano – che son poi quelli che io ho proiettato nella vecchia e resistente Napoli, e poi nei paesi poveri del Terzo Mondo – se ora sono immondizia umana, vuol dire che anche allora potenzialmente lo erano: erano quindi degli imbecilli costretti a essere adorabili, degli squallidi criminali costretti a essere dei simpatici malandrini, dei vili inetti costretti a essere santamente innocenti, ecc. ecc. Il crollo del presente implica anche il crollo del passato. La vita è un mucchio di insignificanti e ironiche rovine [...]<sup>11</sup>.

È come se al presente, ormai “svalutato”, mancasse la sostanza della realtà. Paolini non nasconde di aver ceduto all’illusione, pensando che: “Il presente degenerante era compensato sia dalla oggettiva sopravvivenza del passato che, di conseguenza, dalla possibilità di rievocarlo”. Riconoscerà invece che la degenerazione del presente abbia assunto un valore retroattivo, cancellando la continuità tra passato e presente, vanificando cioè la realtà della vita stessa, divenuta inesorabilmente “un mucchio di insignificanti e ironiche rovine”. L’accusa alla modernità assume così i contorni netti di un corporeo estraniamento della realtà attraverso la compromissione ingenua dei valori che, anche secondo chi sosteneva la lotta, più attenevano alla sfera dell’umano. La sua denuncia evidenzia il corto circuito causato da una lotta scaturita in violenza mettendo a nudo il fatto che la falsificazione dei valori che ne è conseguita debba in radice essere riconosciuta come incauto sottoprodotto della lotta che si era nel frattempo mascherata dell’urgenza di imperativi cui erano sottesi imprescindibili “cretini doveri” e malaccorte imposizioni. Il processo di disambiguazione operato dall’autore, penetrando nelle ragioni più diverse fino a toccare i confini dell’autocritica, rileva che “il modello di insolenza, disumanità, spietatezza” causato da questo stato delle cose è divenuto “identico per l’intera massa”, al cui interno non è più distinguibile “alcuna soluzione di continuità tra coloro che sono tecnicamente criminali e coloro che non lo sono”.

I miei critici, addolorati o sprezzanti, mentre tutto questo succedeva, avevano dei cretini “doveri”, come dicevo, da continuare a imporre: erano “doveri” vertenti la lotta per il progresso, il miglioramento, la liberalizzazione, la tolleranza, il collettivismo, ecc. Non si sono accorti che la degenerazione è avvenuta proprio attraverso una falsificazione dei loro valori. Ed ora essi hanno l’aria di essere soddisfatti! Di trovare che la società italiana è indubbiamente migliorata, cioè è divenuta più de-

<sup>11</sup> *Ivi*, 14.

mocratica, più tollerante, più moderna ecc. Non si accorgono della valanga di delitti che sommerge l'Italia: relegano questo fenomeno nella cronaca e ne rimuovono ogni valore. Non si accorgono che non c'è alcuna soluzione di continuità tra coloro che sono tecnicamente criminali e coloro che non lo sono: e che il modello di insolenza, disumanità, spietatezza è identico per l'intera massa dei giovani. Non si accorgono che in Italia c'è addirittura il coprifuoco, che la notte è deserta e sinistra come nei più neri secoli del passato: ma questo non lo sperimentano, se ne stanno in casa (magari a gratificare di modernità la propria coscienza con l'aiuto della televisione). Non si accorgono che la televisione, e forse ancora peggio la scuola d'obbligo, hanno degradato tutti i giovani e i ragazzi a schizzinosi, complessati, razzisti borghesucci di seconda serie: ma considerano ciò una spiacevole congiuntura, che certamente si risolverà – quasi che un mutamento antropologico fosse reversibile. Non si accorgono che la liberalizzazione sessuale anziché dare leggerezza e felicità ai giovani e ai ragazzi, li ha resi infelici, chiusi, e di conseguenza stupidamente presuntuosi e aggressivi: ma di ciò addirittura non vogliono occuparsene, perché non gliene importa niente dei giovani e dei ragazzi<sup>12</sup>.

Un commento convincente all'*Abiura* è riferito nel cortometraggio, *La voce di Pasolini*, film-documentario del 2006, diretto da Mario Sesti e Matteo Cerami contenente brani tratti dalle poesie, dai saggi o dalle interviste rilasciate da Pasolini<sup>13</sup>. Appropriatamente riformulato con le sue parole, il documentario è proposto alla maniera di una sintesi concettuale rielaborata in una forma consequenziale del suo pensiero. Alcune espressioni chiave ridondano frequentemente nel documentario e aiutano a scorgere il significato complessivo del messaggio celato nell'*Abiura*:

Una delle tragedie vissute nel tempo presente: la perdita del dialetto come perdita dolorosa della realtà.

I borghesi, creatori di nuovi tipi di civiltà, hanno de-realizzato il corpo. L'ultima cosa di cui il popolo era finora in possesso era la propria realtà fisica, e il modello culturale con cui si configurava. Esso ora è giunto gradualmente alla perdita del proprio corpo.

<sup>12</sup> *Ivi*, 15.

<sup>13</sup> *La voce di Pasolini*, film-documentario diretto da Mario Sesti e Matteo Cerami, BIM Distribuzione in associazione con Indigo Film, e con il sostegno della Cineteca di Bologna e AAMOD, Italia 2006. Il Documentario, alla voce fuori campo di Toni Servillo, che legge brani tratti dalle poesie, dai saggi o dalle interviste rilasciate da Pier Paolo Pasolini, accosta immagini di repertorio tratte dall'Istituto Luce e frammenti del trattamento del film, mai realizzato, Porno-Theo-Kolossal Cfr. <[https://www.youtube.com/watch?v=6I91KK\\_84t4&list=PLWbzFdd8Tin8rfxOQ1WEnIzswshCpQ\\_b\\_&index=6](https://www.youtube.com/watch?v=6I91KK_84t4&list=PLWbzFdd8Tin8rfxOQ1WEnIzswshCpQ_b_&index=6)>, minuti 3.26-5.15. Il DVD-ROM (53 min.) con lo stesso titolo, accompagnato dal libro contenente i testi dell'autore, è stato pubblicato da Feltrinelli (Milano 2006).

Nella trilogia della vita cercavo (mi illudevo) di rappresentare come il popolo fosse ancora in possesso della sua realtà fisica (la cultura in cui mi sono formato). Mi pento dell'influenza liberatrice che i miei film avranno potuto esercitare nel costume sessuale: hanno contribuito a una falsa liberalizzazione, voluta in realtà dal nuovo potere permissivo che nelle mani del potere borghese è il potere più fascista che esiste. L'ultimo luogo dove abitava la realtà, il corpo, ovvero il corpo del popolo, è scomparso.

Si converrà che in queste parole sussista un significato più largo, che coinvolge il percorso prima letterario e poi cinematografico dell'autore, soprattutto in riferimento al suo particolare rapporto con il popolo e la sua cultura, considerati fino a quel momento come i più autentici depositari di un vitalismo irriducibile, poiché ancorato alla corporeità, alla dimensione biologica, insomma a ciò che persiste alle trasformazioni della storia.

La poetica anteriore all'*Abiura*, da questa in un certo senso restituita alla propria originaria intenzionalità, rivela che mostrare il corpo, liberare la sua nuda espressività, è altro dall'immediatezza espositiva dei corpi o dei sessi, intesi come proiezione dell'interesse ossessivo e soggettivo dell'autore. Pone piuttosto la corporeità in relazione vitale con i territori, i costumi e le abitudini delle realtà popolari fino ad allora escluse dai processi di trasformazione. L'apparente ripiegamento verso l'individualità dei corpi per Pasolini rappresenta una istanza comprensibile soprattutto all'interno della polemica sociale, non solo artistica, di quella società divisa tra le ipocrisie dei moderati e le manipolazioni dei cosiddetti progressisti: ponendo la loro rappresentazione fuori rispetto alla storia – non a caso, dovrebbe potersi notare, la natura onirico-diegetica della *Trilogia* che nei suoi film si stende sul registro della fantasia letteraria all'interno di tempi e spazi geografici non esclusivamente italiani<sup>14</sup> – egli cerca un'ultima radicale opposizione al neocapitalismo. A questo proposito, infatti, Pasolini scrive: «Al fondo della mia rappresentazione (del resto assolutamente e rigorosamente casta, anche se nelle sue fulminee apparizioni talvolta traumatizzanti) degli atti del sesso, c'è [...] l'esigenza della totale rappresentabilità del reale, intesa come una conquista civile»<sup>15</sup>.

Rilevante, allo scopo di avvalorare l'effettiva consistenza dell'operato di Pasolini, deve ritenersi il giudizio proposto da Paolo Desogus nel suo studio *Dopo l'abiura. Attualità e inattualità dell'ultimo Pasolini*, teso a rimarcare la forza oppositiva del suo cinema e in particolare dei film della *Trilogia*:

<sup>14</sup> Cfr. P. Pellecchia, *Realtà, Morte e Sogno: Capitolazione di un Baluardo nella Trilogia della vita di Pasolini*, in «Carte Italiane» 10 (2015), 123.

<sup>15</sup> P.P. Pasolini, *Libertà e sesso secondo Pasolini*, 1571. Cfr. V. Russo, *L'Abiura dalla 'Trilogia della vita' di Pier Paolo Pasolini*, in «Modern Language Notes», 108 (1993)1, 140-155.

Il “corpo popolare” raccontato attraverso le novelle del *Decameron*, dei *Racconti di Canterbury* e delle vicende delle *Mille e una notte* sarebbe infatti in grado di custodire un sentimento della vita e, anzi, un desiderio della vita che il consumismo con i suoi prodotti e i suoi miti non sarebbe stato in grado di soddisfare. La forza oppositiva del suo cinema e in particolare dei film della *Trilogia* risiederebbe infatti proprio nella capacità di mostrare, di dare evidenza fisica a tale riserva di umanità attraverso i visi, i gesti e l’espressività delle classi subalterne<sup>16</sup>.

Pasolini mostrerà di essere deluso dal fraintendimento che aveva condotto l’opinione pubblica a considerarlo come innovatore/provocatore dal punto di vista esclusivamente contenutistico. L’esito si rivelerà infatti opposto alle attese. Rimprovererà se stesso per aver, senza volerlo, favorito «il progresso di un nuovo potere ancora più pervasivo, capace di mercificare e assoggettare mediante i costumi e i riti del consumo quella forza vitale che fino a quel momento gli era parsa irriducibile e quindi intrinsecamente oppositiva»:

Secondo l’autore, la libertà dei corpi espressa nella *Trilogia* avrebbe aperto il varco a un’ulteriore avanzata del neocapitalismo. “Tutto si è rovesciato” scrive Pasolini nell’*Abiura*. L’erotismo, il coito, i sessi mostrati nei suoi film, superando la censura, vengono fatti propri dal nuovo potere consumistico. Egli vive in questo senso la contraddizione di chi combattendo il vecchio moralismo borghese non ha in realtà fatto altro che favorire il progresso di un nuovo potere ancora più pervasivo e oppressivo, insomma di un “nuovo fascismo” capace di mercificare e assoggettare mediante i costumi e i riti del consumo quella forza vitale che fino a quel momento gli era parsa irriducibile e quindi intrinsecamente oppositiva<sup>17</sup>.

Se il potere era riuscito a spingersi fin dentro questa realtà fuori dalla storia – che nel suo progetto cinematografico Pasolini aveva cercato di recuperare dislocandola nel linguaggio della poesia<sup>18</sup> – allora l’opposizione fondata sulla corporeità era stata vana fin dal principio. Ingannevole era stato credere nella radicale alterità di quel “corpo popolare” in cui egli aveva ravvisato la continuità e l’intangibilità del reale, dal momento che la sua successiva trasformazione esisteva in potenza prima dell’involuzione consumistica. Il ragionamento che lo muoverà verso questa assunzione di responsabilità non sarà circoscritto solo al presente, ma, come è possibile

<sup>16</sup> P. Desogus, *Dopo l’abiura. Attualità e inattualità dell’ultimo Pasolini*, in «Pandora Rivista on line», 18 ottobre 2018. <<https://www.pandorarivista.it/articoli/attualita-e-inattualita-pasolini/>>, 2018.

<sup>17</sup> *Ivi*.

<sup>18</sup> Cfr. P. Pellecchia, *Realtà, Morte e Sogno*, 127: «La Trilogia della vita costituisce uno degli esempi più eclatanti del “cinema di poesia” pasoliniano».

leggere nell'*Abiura*, assume valore retroattivo e si spinge fino a mettere in discussione gran parte della sua opera precedente.

Abiurando alla *Trilogia*, Pasolini sconfessa quindi tutta quella parte della sua opera fondata sull'“estetica passione”, sull'attaccamento viscerale ai diseredati della terra, alla loro fisicità, alla violenza espressiva dei loro corpi, del loro dialetto, dei loro sentimenti. Anche quel mondo è oramai parte integrante dell'“universo orrendo” al quale aveva cercato di opporsi<sup>19</sup>.

L'*Abiura* segna come un approdo al termine di un percorso di riflessione artistica e di analisi socio-politica che lo coinvolge sia sul piano personale che sul piano del suo impegno sociale. All'inizio degli anni Settanta, Pasolini aveva iniziato a denunciare attraverso la stampa la sua percezione delle conseguenze devastanti della crescente influenza dei poteri mediatici e del consumismo sfrenato responsabili di aver trasformato il panorama socio-culturale italiano. Questa è l'epoca in cui nei suoi scritti giornalistici egli assume con rassegnazione il compimento della mutazione antropologica iniziata alla fine degli anni Cinquanta con i primi effetti del boom economico e proseguita, secondo la lettura offerta nelle pagine corsare, con le lotte degli studenti del '68 e la battaglia per il divorzio del '74<sup>20</sup>. Il suo peculiare contributo di artista riconosciuto e di attivista non convenzionale apparve certamente originale.

Gli articoli di questo periodo sono stati raccolti in due libri. Il primo *Scritti corsari* è apparso nel 1975<sup>21</sup>, e il secondo *Lettere luterane* è una raccolta postuma del 1976<sup>22</sup>. L'insieme prospetta la descrizione di una trasformazione radicale dell'uomo, intimamente legata a movimenti di emancipazione confusi con forme diffuse di consumismo ed edonismo che portano inesorabilmente all'omologazione. Nei suoi scritti egli mescola concetti semiologici con visioni economiche, applica nozioni sociologiche,

<sup>19</sup> P. Desogus, *Dopo l'abiura. Attualità e inattualità dell'ultimo Pasolini*.

<sup>20</sup> Cfr. V. Mazzilli, *La mutazione antropologica Italiana: passaggio da una società arcaica e pura ad una società contaminata in Pier Paolo Pasolini*, in «Monstrum» 2 (June 2019), 107-122.

<sup>21</sup> Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari. Gli interventi più discussi di un testimone provocatorio*, Collana Memorie documenti, Garzanti, Milano 1975. Il volume, uscito postumo in libreria, sebbene lo scrittore ne avesse già revisionato le bozze presso l'editore Garzanti, è una raccolta di articoli che pubblicò tra il 1973 e il 1975 sulle colonne del *Corriere della Sera* e delle riviste *Tempo illustrato*, *Il Mondo*, *Nuova Generazione* e *Paese Sera*, comprendente una sezione di documenti allegati redatti da vari autori. Ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, 267-540.

<sup>22</sup> P.P. Pasolini, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Einaudi, Torino 1976. Il volume, la cui prima edizione uscì postuma, raccoglie gli articoli pubblicati sulle colonne del quotidiano *Corriere della Sera* e del settimanale *Il Mondo* nell'ultimo anno della sua vita. Ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, 541-724.

elaborate in modo a-sistematico, a supporto di osservazioni personali o aneddoti drammatizzati con piglio letterario. L'analisi condotta da Paolo Desogus su questo passaggio temporale è puntuale:

Suscitando non poche polemiche tra gli intellettuali di sinistra, nei suoi scritti corsari e luterani Pasolini afferma che i processi di emancipazione avrebbero finito per produrre solo una falsa tolleranza di cui beneficia il potere capitalistico. Quella del nuovo potere sarebbe infatti una strategia inclusiva e allo stesso tempo repressiva, capace cioè di assorbire e metabolizzare le forme di opposizione per depotenziarle sino a neutralizzarle del tutto<sup>23</sup>.

La rivoluzione o mutazione antropologica, che Pasolini intende come la scomparsa di ogni differenza o di una molteplicità di modi diversi di poter essere autenticamente umani, secondo la sua analisi è il risultato di un complesso processo economico e politico le cui proporzioni si estendono ben oltre la soglia dell'ovvietà<sup>24</sup>. Non sarebbe del tutto peregrino supporre come probabile in Pasolini la convinzione che fino ad allora l'Italia non avesse vissuto una vera e propria rivoluzione borghese e quindi non avesse i mezzi per impedire l'annientamento delle tradizioni culturali. Nei fatti il suo rapido sviluppo ebbe invece conseguenze traumatiche. Il consumismo sfrenato andò aumentando nel tempo. Dagli anni Sessanta, quando le classi lavoratrici acquistavano solo beni di prima necessità, esse furono bruscamente immerse in un mondo totalmente trasformato dall'avvento delle nuove tecnologie. Il 1° febbraio 1975 il «Corriere della Sera» pubblicherà un intervento di Pasolini che diventerà noto come “l'articolo delle lucciole”, dal titolo «Il vuoto del potere in Italia». Vale la pena riprenderne un passaggio che fotografa il suo punto di vista di quella che chiama una «irreversibile degradazione»:

In Italia sta succedendo qualcosa di simile: e con ancora maggiore violenza, poiché l'industrializzazione degli anni settanta costituisce una “mutazione” decisiva anche rispetto a quella tedesca di cinquant'anni fa. Non siamo più di fronte, come tutti ormai sanno, a “tempi nuovi”, ma a una nuova epoca della storia umana: di quella storia umana le cui scadenze sono millenaristiche. Era impossibile che gli italiani reagissero peggio di così a tale trauma storico. Essi sono divenuti in pochi anni (specie nel centro-sud) un popolo degenerato, ridicolo, mostruoso, criminale. Basta

<sup>23</sup> P. Desogus, *Dopo l'abiura. Attualità e inattualità dell'ultimo Pasolini*.

<sup>24</sup> Cfr. F. Sollazzo, *Pasolini e la “mutazione antropologica”*, in E. Pirvu (a cura), *Discorso, identità e cultura nella lingua e nella letteratura italiana*. Atti del Convegno Internazionale di Studi di Craiova, 21-22 settembre 2012, Editrice Universitaria Craiova, Craiova 2013, 419-434; Lo stesso testo è pubblicato con il titolo *Gli italiani e la loro “mutazione antropologica”*: scritti su Pasolini, in «Scienze Sociali», 10 (2016) 1.

soltanto uscire per strada per capirlo. Ma, naturalmente, per capire i cambiamenti della gente bisogna amarla. Io, purtroppo, questa gente italiana, l'avevo amata: sia al di fuori degli schemi del potere (anzi, in opposizione disperata ad essi), sia al di fuori degli schemi populistici e umanitari. Si trattava di un amore reale, radicato nel mio modo di essere. Ho visto dunque "coi miei sensi" il comportamento coatto del potere dei consumi ricreare e deformare la coscienza del popolo italiano, fino a una irreversibile degradazione<sup>25</sup>.

Alla vigilia della sua morte si convincerà che, non tanto come sottoprodotto della liberalizzazione permissivista bensì come fattore stimolante della modernità, a muovere i nuovi progetti culturali, sociali, economici e politici fosse la volontà di annientamento dell'umano ricreando e deformando la coscienza del popolo<sup>26</sup>. Secondo Pasolini il nuovo potere manipola corpi e desideri imponendo un'inedita trasgressione conformista di massa, che – lui stesso denuncerà – le sue stesse opere, i suoi libri, i suoi film soprattutto, avranno molto probabilmente favorito.

Rimane così un solo modo possibile di rappresentare il sesso come verità: capovolgere lo sguardo di 180 gradi e mostrarlo come lo strumento di un potere cieco che ha come unico fine l'annientamento dell'umano. Paolo Desogus suggerisce che sia proprio a partire da questa analisi tragica, cupa, apocalittica, priva di speranza che l'ultima produzione pasoliniana è segnata da un disperato pessimismo. Egli giunge persino a disprezzare apertamente i corpi insieme a quell'universo popolare che in precedenza aveva ispirato i suoi scritti letterari e i suoi film.

Tre opere in particolare, tutte del '75, contrassegnano questo periodo. Innanzitutto il film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*<sup>27</sup>, in cui l'esperienza della Repubblica Sociale diviene la metafora del nuovo fascismo consumista. L'opzione illimitata di gratificazioni maschera l'assenza di ogni scelta e

<sup>25</sup> P.P. Pasolini, *Il vuoto del potere in Italia*, in *Scritti corsari*, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, 131. Nella stesura di questo testo, allo scopo di creare una chiave interpretativa che mediasse plasticamente il senso della sua denuncia, l'autore decide di adoperare l'immagine delle lucciole: «Nei primi anni sessanta, a causa dell'inquinamento dell'aria, e, soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c'erano più. (Sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato: e un uomo anziano che abbia un tale ricordo, non può riconoscere nei nuovi giovani se stesso giovane, e dunque non può più avere i bei rimpianti di una volta). Quel "qualcosa" che è accaduto una decina di anni fa lo chiamerò dunque "scomparsa delle lucciole"».

<sup>26</sup> Cfr. A. Di Berardino, *1968-1975: l'ultima stagione pasoliniana, corsara e luterana*, Tesi di dottorato, *pro man.*, Università degli Studi "Roma Tre", Roma 2009; Id., *Il potere sovversivo delle parole. L'ultimo Pasolini 1968-1975*, Carabba, Lanciano 2014.

<sup>27</sup> P.P. Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, vol. II, 2031-2062. La sceneggiatura del film è firmata da P.P. Pasolini e Sergio Citti.

di ogni resistenza. Ispirandosi al romanzo incompiuto di Donatien Alphonse François de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage*, il film sconfessa irrimediabilmente la stagione della *Trilogia della vita*. Al contrario della venata giocosità di quei film, *Salò* esibisce un indiscreto assortimento estremamente vario e crudele dell'indicibile – sangue, escrementi, torture e omicidi –. La coincidenza tra arte e vita, o arte e morte, diventa un finale inevitabile nella vita stessa di Pasolini. La seconda è *La nuova gioventù*<sup>28</sup> e consiste in una riscrittura, o meglio in una profanazione, delle poesie friulane raccolte nel 1954 nella *Meglio gioventù*<sup>29</sup>.

Entrambe prendono di mira la corporeità: *Salò* con la brutale violenza che i gerarchi fascisti esercitano sui giovani proletari rapiti e condotti in una villa isolata dal conflitto bellico; *La nuova gioventù* con la violazione dell'antico dialetto usato in virtù della sua pura oralità come lingua letteraria per i primi componimenti. Servirsi di quella parlata, che prima di allora nessuno aveva mai usato per scrivere, era stato infatti il tentativo di fissare e dare forma scritta a una materia espressiva che nasceva direttamente dal corpo dei parlanti, dalla loro esperienza con la realtà<sup>30</sup>.

La terza – della quale vogliamo discutere nel prosieguo della nostra riflessione – è il canovaccio del film mai girato *Porno-Teo-Kolossal*, pensato per denunciare attraverso una disamina delle ideologie storiche, che avevano attraversato la corporeità, la fine di ogni utopia.

Si tratta, come è stato ampiamente verificato nel convegno di Parigi “Pier Paolo Pasolini entre régression et échec”, tenutosi presso l'Université Paris-Sorbonne il 9-10 maggio 2014, dell'attivazione da parte di Pasolini di una volontà regressiva mediante cui l'autore insegue innanzitutto il sogno di una lingua più “reale”, vale a dire altra, non acculturata, al di qua o al di fuori di quella storia in cui si perde «la forza originaria dell'uomo»<sup>31</sup>. Nella prefazione agli atti del convegno di Parigi, che, in preparazione alla sua realizzazione, era

<sup>28</sup> P.P. Pasolini, *La nuova gioventù* (Garzanti, Milano 1975), ora in *Tutte le poesie*, vol. II, 397-532.

<sup>29</sup> P.P. Pasolini, *La meglio gioventù* (Sansoni, Firenze 1954), ora in *Tutte le poesie*, vol. I, 1-386.

<sup>30</sup>P. Desogus, *Dopo l'abiura. Attualità e inattualità dell'ultimo Paolini*.

<sup>31</sup> Il convegno è stato concepito da Sara Fortuna, Manuele Gagnolati, Christoph F.E. Holzhey e Davide Luglio, e organizzato in cooperazione tra l'Équipe Littérature et Culture Italiennes (ELCI) dell'Università Paris-Sorbonne, il Berlin Institute for Cultural Inquiry (ICI) e l'Università degli Studi Guglielmo Marconi. Gli atti, comprensivi degli interventi e dei contributi ottenuti mediante il *call for papers* sono stati curati da Paolo Desogus, Manuele Gagnolati, Christoph F.E. Holzhey, Davide Luglio, *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, e pubblicati nel numero unico de «La Rivista» 4 (2015) 331. Cfr. in particolare Michela Mastrodonato, *Il regresso umanistico di Pasolini e l'infinita interrogazione della “poesia della tradizione”*, in *ivi*, 163-172.

anche servita a delineare le intenzioni concettuali del programma con cui rileggere l'antimodernismo di Pasolini, è proprio alla funzione poetica che viene accreditata la capacità di preservare tale forza originaria<sup>32</sup>:

Poeta è per Pasolini precisamente colui che sa farsi interprete di tale alterità, colui che è nella storia per testimoniare una verità poetica che si tiene al di fuori della storia – la storia lineare e progressiva sui cui binari corre la civiltà occidentale – e contro di essa<sup>33</sup>.

Coerente con questa visione, la campagna di Pasolini contro la cultura neocapitalista si è sempre più collocata sul registro poetico. In quello spazio intangibile e paradossalmente più reale del concreto, da ateo si dichiara in debito con il rito cattolico; da comunista rivoluzionario si dichiara sfavorevole al credo del 1968; da omosessuale si dichiara ostile al progetto di liberazione sessuale; in una sola parola rifiuta la politica dell'identità a favore di una prassi incredibilmente paradossale, la scelta programmatica di porsi al di fuori di ogni canone estetico e ideologico, fondamentale per comprendere la sua poliedrica eredità. L'antimodernità di Pasolini rappresenta una delle componenti più forti e provocatorie della sua opera:

Ciò conduce il poeta Pasolini, negli ultimi anni, verso posizioni politiche che contrastano con quelle precedenti di matrice marxista e sono piuttosto legate a una forma di antimodernità che rappresenta una delle componenti più forti e provocatorie della sua opera. Il rifiuto del paradigma della modernità – sviluppo, consumo, omologazione linguistica e socio-culturale ecc. – costituisce paradossalmente uno degli aspetti più vivi dell'opera di Pasolini [...] come scelta programmatica di porsi al di fuori di ogni canone estetico e ideologico, valorizzando ad esempio l'incompiuto rispetto al compiuto,

<sup>32</sup> Sulle colonne del «Giorno» (4 luglio 1968), tramite un appello redatto sotto forma di lettera aperta agli elettori del premio Strega, polemizzando sulla libertà della cultura letteraria da ogni dannosa parcellizzazione di specie, elenca gli aspetti irrinunciabili della funzione del poeta: «vorrà dire che tutto ciò che una cultura letteraria può dare a una nazione, sarà totalmente negativo, in quanto sarà costituito da prodotti di consumo medi, dove tutto ciò che è la reale funzione del poeta, anche minore (protesta, contestazione, invenzione, innovazione, irricognoscibilità, problematica, scandalo, religiosità, dubbio, maledizione, vitalità) sarà scomparso». La lettera al giornale appare ora con il titolo *Votate scheda bianca e vincerà la cultura*, in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, 162, nella sezione *Saggi sparsi 1942-1973*.

<sup>33</sup> P. Desogus, M. Gragnolati, C.F.E. Holzhey, D. Luglio, *Avant-propos*, in *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, I; cfr. in particolare P. Desogus, *La nozione di regresso nel primo Pasolini*, in *ivi*, 107-119; cfr. anche E. Patti, *La Divina Mimesis come progetto popolare-nazione. Pasolini e il regresso nel parlante*, in *ivi*, 179-192. Cfr. anche H. Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, Paris 1995; A. Zanzotto, *Pasolini poeta*, in G.M. Villalta (a cura), *Scritti sulla letteratura*, vol. II, *Aure e disincanti nel Novecento italiano*, Mondadori, Milano 2001, 149-154.

ciò che ripugna rispetto a ciò che attrae o rassicura, ciò che appare inaccettabile rispetto a ciò che può suscitare anche un minimo consenso<sup>34</sup>.

La scelta programmatica di porsi al di fuori, in quello spazio immateriale, paradossalmente più reale del concreto, in cui farsi interprete dell'alterità della storia attraverso la poesia, è resa evidente nel trattamento del film mai girato *Porno-Teo-Kolossal*<sup>35</sup>, opera che avrebbe dovuto concludere la sua carriera di regista,<sup>36</sup> pensata per denunciare attraverso una disamina delle ideologie storiche, che avevano attraversato la corporeità, la fine di ogni utopia. Scritto in collaborazione con Sergio Citti<sup>37</sup>, il film, come suggerisce Alessandra Fagioli in un apposito studio dedicato alla scelta del regista di

<sup>34</sup> P. Desogus, M. Gragnolati, C.F.E. Holzhey, D. Luglio, *Avant-propos*, in *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, II. Un intero fascicolo della rivista «Remate de Males» 40 (2020) 2, 428-648, pubblicazione semestrale del Dipartimento di Teoria Letteraria dell'Istituto di Studi Linguistici dell'Università di Campinas (Brasile), sul tema "Pasolini e a crítica", approfondisce con l'intervento di diversi studiosi il significato di critica radicale nell'opera di Pasolini, specialmente il suo sviluppo nel tempo e i diversi campi letterari, artistici, cinematografici e sociali in cui essa emerge. Meritano tra gli altri una particolare attenzione, in relazione alla scelta di Pasolini di porsi al di fuori del circuito del paradigma della modernità, gli studi ivi ospitati di Maria Betânia Amoroso, *A crítica radical de Pasolini: a voz e o caos*, 472-485; Vinícius Nicastro Honesko, *Das tragédias à crítica: momentos de crise*, 486-500; Roan Costa Cordeiro, *Pier Paolo Pasolini e as linguagens do real: crítica pictórica n'Os afrescos de Piero em Arezzo*, 580-609; Júlia Vasconcelos Studart, *Pasolini e a imaginação crítica: nem cinema de prosa, nem de poesia*, 610-617.

<sup>35</sup> Pasolini dettò al registratore buona parte del materiale. È possibile ascoltarne alcuni estratti nell'ultima parte del documentario diretto da Cerami e Sesti, *La voce di Pasolini* che contiene il cortometraggio animato da Annalisa Corsi, *Porno-Teo-Kolossal*. Cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=C157VFsuCgI>> min. 0.01-9.00. Il trattamento originale è costituito da 75 cartelle dattiloscritte, trascritte dal dettato che Pasolini aveva registrato in audiocassetta nel 1973. Il trattamento integrale di *Porno-Teo-Kolossal*, a firma di Pier Paolo Pasolini e Sergio Citti, fu pubblicato per la prima volta nel 1989 dalla rivista «Cinecritica» (Nuova Serie n.13, Roma, aprile/giugno 1989, 35-53); ora in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, vol. II, 2695-2760. L'idea del film ebbe una lunga gestazione, dal 1966 al 1975. La prima breve descrizione del progetto fu rilasciata da Pasolini al giornale *Paese Sera* (16 aprile 1967), ora in *ivi*, vol. II, p. 3246. Cfr. L. Cantisani, *Porno-Teo-Kolossal. Il mito del film incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, in «ODG Magazine», Rivista online di approfondimento dedicata al cinema, Treatment n. 52 <<https://www.odgmagazine.com/porno-teo-kolossal/>> (5 marzo 2022).

<sup>36</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Per il cinema*, vol. I, *cronologia* N. Naldini (a cura di), CIX.

<sup>37</sup> Sergio Citti, regista e sceneggiatore, condivide con Pasolini anche la sceneggiatura dei film *Accattone* (1961) e *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Nel 1996 girò il film *I magi randagi* ispirato al film mai realizzato di Pasolini. Cfr. F. Faldini, G. Fofi, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984*, Mondadori, Milano 1984, 18-19, in cui è raccontata l'origine nel 1966, lo sviluppo negli anni successivi dell'idea iniziale di *Porno-Teo-Kolossal* e la collaborazione tra Pasolini e Sergio Citti nel progetto.

mettere al centro il corpo<sup>38</sup>, avrebbe rappresentato «tre diversi tipi di utopia, legati a un passato paleoindustriale, a un presente neocapitalistico e a un futuro tecnocratico, inesorabilmente destinati a fallire attraverso catastrofi apocalittiche che avrebbero condotto alla fine anche dell'ultima utopia: quella della Fede»<sup>39</sup>.

Sebbene in tanti si siano sforzati di farlo, mettendo in luce ora un aspetto della narrazione ora un altro in rapporto ai loro particolari interessi di studio<sup>40</sup>, resta inattuabile proporre una visuale definitiva, nel senso di una

<sup>38</sup>A. Fagioli, *La dimensione del corpo nelle sceneggiature postume di Pier Paolo Pasolini*, in «Cinema 60», 267 (settembre/dicembre 2002), 8: «Ciò che risulta più significativo, comunque, è il fatto che per raccontare una storia di forte impianto ideologico-simbolico, in cui vengono contaminati generi diversi (la fiaba magica, il racconto picaresco, il racconto erotico, l'apologo biblico), Pasolini adotta quasi esclusivamente il linguaggio del corpo, sviluppandone tutti gli aspetti relativi alla sessualità: dal ciclo divieto-trasgressione-punizione al rapporto tra permissività e comprensione o tra intolleranza e repressione, dalla scoperta dell'erotismo omofilo o eterofilo alla correzione esemplare oppure all'esecuzione capitale, dallo scandalo per la violazione del divieto alla più efferata violenza fallocratica».

<sup>39</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>40</sup> Cfr. ad esempio Gianfranco Cercone, «Porno-Teo-Kolossal». *L'epifania secondo Pasolini*, in «Approfondimenti. Articoli e saggi brevi sull'opera e la vita di Pier Paolo Pasolini», Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia, <<http://www.centrostudipierpaolopasolini.casarsa.it/approfondimenti/porno-teo-kolossal-lepifania-secondo-pasolini/>> (8 gennaio 2015), che, sebbene ometta di far cenno alla quarta città del viaggio, l'antica Ur, tanto importante nella prospettiva del progetto di Pasolini, sembra tuttavia narrarne la trama con una certa fedeltà: «La struttura del racconto è suggerita dal mito dell'Epifania. Un Re Mago che vive a Napoli – doveva interpretarlo Eduardo De Filippo – appreso della nascita del Messia, seguendo una stella cometa, accompagnato da un servo – che doveva interpretare Ninetto Davoli – attraversa alcune città immaginarie, sostenuto dal fervore di recare un dono a Gesù bambino. Le città sono Sodoma, ispirata alla Roma degli anni cinquanta, ma nella quale l'amore omosessuale è ritenuto normale, mentre quello eterosessuale è soltanto tollerato; Gomorra, ispirata alla Milano degli anni settanta, dove esplodono la violenza stragista e la criminalità comune, e nella quale è ammesso soltanto l'amore eterosessuale, mentre quello omosessuale è barbaramente perseguitato, e Numanzia, una Parigi utopica, nella quale un socialismo democratico e libertario è pienamente realizzato, ma che soccombe all'assedio di un esercito neonazista, tanto che i suoi abitanti decidono, attraverso un referendum, di suicidarsi in massa. Il conflitto che è sotteso a tutti gli episodi è fra l'amore, anche e soprattutto carnale, spesso refrattario alle norme sociali, sia della tollerante Sodoma sia dell'intollerante Gomorra, e la violenza, che insorge spesso misteriosamente e finisce per prevalere, generando distruzione e caos. Il Re Mago attraversa questi scenari apocalittici, forte della fede nel Messia, che dovrà portare agli uomini «felicità, ordine, bontà e fraternità». Ma, quando è giunto quasi al termine del suo viaggio, un altro napoletano lo deruba del dono per il bambino, che si scoprirà essere un presepe immaginifico. E quando la cometa finalmente si posa, con la sua luce accecante illumina una grotta vuota. Tutto intorno, «polvere, sassi, le tracce di un fuoco di beduini, qualche cagata secca». Spunta un ragazzino arabo che informa i pellegrini che il Messia è nato lì, ma ormai è morto, ed è stato dimenticato. Per la delusione, il Re Mago muore. Ma il racconto non si conclude così. L'anima del Re Mago vaga nell'alto dei cieli, accompagnata ancora dall'anima del suo servo, e, osservando il mappamondo del nostro pianeta, commenta: «La cometa che ho seguito è stata 'na strunzata, ma senza questa strunzata, Terra, non ti avrei conosciuto».

idea immutabile, del progetto del film, il cui titolo, immaginato dappriocipio come *Le avventure del Re Mago randagio*, si era nel frattempo rimodulato in *Porno-Teo-Kolossal*, quello con cui ci è pervenuto, ultimo fra gli altri titoli temporaneamente studiati nel passare degli anni, come *Il Cinema, Ta kai ta, Circenses e Dromenon Legomenon*<sup>41</sup>. Piuttosto il testo e gli altri scritti che ne parlano, ovvero le lettere, le interviste, gli articoli, andrebbero studiati nel loro insieme privilegiando nella lettura il registro dell'immaginazione, non tanto per il fatto che si porgono nella veste provvisoria di annotazioni riguardanti la sua messinscena cinematografica mai realizzata, ma ancor più in forza delle ragioni remote che attengono allo spessore profondamente poetico e critico dell'opera, la cui identità letteraria e cinematografica è in ogni caso destinata a restare per sempre aperta, poiché mai uscita dalle mani del suo autore se non per accenni, incompiuta in se stessa e irrimediabilmente *in fieri* nella ricezione dei suoi fruitori<sup>42</sup>. In questo senso risulta prezioso il saggio di Laura Salvini dedicato allo studio della storia e delle fasi del progetto, all'analisi stilistica e narratologica del testo e alle possibili

Proprio in quel momento si odono dalla Terra, sempre più nitidi, alcuni canti rivoluzionari. "E mo'?", si chiede il re Mago. E il suo servo gli risponde: "Nun esiste la fine. Aspettamo. Quarche cosa succederà"».

<sup>41</sup> Cfr. M. Signorelli, "*Porno-Teo-Kolossal*": *il quarto re magio e il presepio senza bambin Gesù*, in «Approfondimenti. Articoli e saggi brevi sull'opera e la vita di Pier Paolo Pasolini», del Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia, <<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/porno-teo-kolossal-il-quarto-re-magio-e-il-presepio-senza-bambin-gesu/>> (25 Dicembre 2016). Nella sezione *Note e notizie sui testi*, in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, vol. II, 3231, è riportato lo schema della bozza del film *Il Cinema*, primo vero testo in cui viene messa, nero su bianco e con una certa precisione, la storia del re magio, che successivamente darà vita alla sceneggiatura di *Porno-Teo-Kolossal*: «Due personaggi che fanno un "viaggio". Il viaggio è guidato da una escatologia ideologica: lo scopriremo senza volerlo, guidati da un altro falso scopo. Credendo di raggiungere un fine, si scopre la realtà così com'è, senza alcun fine. I due personaggi sono un Re Mago (uno dei tanti, partiti ad adorare il Messia neonato), e il suo servo. Lo schema della storia è questo: il Re Mago parte per andare nel luogo dov'è nato il Messia, ma per strada gliene capitano tante che quando arriva sul Luogo, non solo il Messia è nato, ma ha trascorso la vita ed è morto, fondando una religione a sua volta finita. Il Re Mago, arrivato sul Luogo inutilmente, muore. Il servo burbero e rozzo e incosciente, che ha accompagnato il Re Mago, in punto di morte si rivela: egli è un Angelo, e prende per mano il Re Mago per portarlo nel Paradiso che egli si è comunque meritato. Ma il paradiso non c'è. I due si voltano indietro come la figlia di Lot, e restano di sale. (Si voltano indietro verso il mondo della realtà, di cui hanno scoperto i valori cercandone altri)».

<sup>42</sup> Cfr. P. Desogus, M. Gragnolati, C.F.E. Holzhey, D. Luglio, *Avant-propos*, in *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, I, in cui si sostiene la convinzione che porta Pasolini a valorizzare l'incompiuto rispetto al compiuto. Vedi anche, Davi Andrade Pimentel, *Pasolini e o fim: o lugar da literatura em tempos de consumo*, in «Odisseia» 5 (jul.-dez. 2020) 2, 102-122; Júlia Vasconcelos Studart, *Pasolini e a imaginação crítica: nem cinema de prosa, nem de poesia*, 610-617.

letture e interpretazioni critiche della complessa proposta avanzata da Pasolini, specialmente in relazione alle ultime opere, come *San Paolo* e *Petrolio*, frutto anch'esse di una lunga gestazione. Nel giudizio dell'autrice, *Porno-Teo-Kolossal* rimane una vera e propria *summa* poetica ed estetica del suo cinema. Pasolini stesso non esita a definirla un "poema", e difatti possiede tutta la grandiosità e la complessità stilistica-narrativa di un'opera epica, di un poema appunto, e proprio per questa sua particolare natura avrebbe avuto esiti definitivi e testamentari<sup>43</sup>.

A partire da queste considerazioni, una lettura del progetto non può risolversi nella semplice acquisizione e illustrazione del percorso narrativo come tale; piuttosto le pagine della sceneggiatura in qualche modo definita e mai messa in scena, così come ci sono pervenute, possono rappresentare, in quanto anticipatrici di "esiti definitivi e testamentari", la via d'accesso alla sintesi integrale della poetica pasoliniana.

Leggendo le pagine del trattamento si nota subito il grande lavoro di condensazione semantica, l'accuratezza delle descrizioni, in cui l'elemento plastico-visivo viene finemente valorizzato. Come spesso era accaduto nei film precedenti, i quali prima di essere girati erano già pronti, oggettivamente (de)finiti, nella mente dell'autore, cristallizzati in una serie di quadri che attendevano solo di essere trasferiti impressionati su pellicola, anche in questo caso gli episodi narrati non hanno un valore semplicemente illustrativo, ma la loro imponente costruzione drammatica ci dà la possibilità di assistere attraverso la lettura, ad una lunga sequenza di immagini che esplodono in tutta la loro caparbia violenza ed il loro crudele simbolismo, appena mitigato dalla comicità e dallo sguardo tragico e tenero di Eduardo<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> L. Salvini, *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini, Porno-Teo-Kolossal*, Clueb, Bologna 2004, 8. L'autrice così giustifica la complessità stilistica-narrativa dell'opera: «il congegno narrativo messo a punto da Pasolini, compendia in particolare tutti gli elementi che caratterizzano il genere picaresco [...] di cui adotta i procedimenti fortemente allusivi, privilegiando i toni satirici e farseschi, o più scopertamente osceni, indugiando sugli aspetti fiabeschi ed avventurosi. L'osmosi comico tragico, il rapido cambiamento di registro, in generale i canoni stilistici del genere, rispecchiano idealmente la sua vocazione alla contaminazione, al pastiche, alla citazione, all'ibridazione stilistica tra alto e basso» (*ivi*, 10).

<sup>44</sup> *Ivi*, 9. L'autrice commenta: «In quegli anni i materiali, gli eventi, le idee che avevano a lungo sedimentato premendo attorno al film, erano state infine violentemente liberate e immediatamente ricomposte in immagini che avevano trovato un loro preciso ordine all'interno di un disegno che aveva ormai raggiunto una compattezza e compiutezza formale definita in ogni tinta: «In sostanza c'è tutto...» scrive a De Filippo». La lettera inviata a De Filippo, che Pasolini avrebbe voluto come interprete accanto a Ninetto Davoli, è datata Roma, 24 settembre 1975, cfr. P.P. Pasolini, *Lettere (1955-1975)*, A. Giordano e N. Naldini (a cura), Einaudi, Torino 1988, vol. II, 742.

Degli autorevoli commenti al progetto di *Porno-Teo-Kolossal*, variamente offerti da validi studiosi, molto convincente sembra essere quello di Marco Bazzocchi nel suo studio intitolato *Polis*<sup>45</sup>. Lo studioso affronta la propria analisi all'interno della produzione letteraria e cinematografica di Pasolini negli anni Settanta, ravvisandovi il culmine di una spirale di pensiero che è possibile intercettare nei saggi di *Descrizioni di descrizioni*, nel rifacimento di *Bestia da*

<sup>45</sup> M.A. Bazzocchi, *Polis*, in P. Desogus, M. Gragnolati, C.F.E. Holzhey, D. Luglio, *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, 1-8. L'autore propone anche una sintesi condivisibile del progetto e delle ragioni del film, che, per la sua accuratezza, vale la pena riferire per esteso, *ivi*, 5-6: «La Polis invivibile di Salò (invivibile contro invisibile) ha una ulteriore versione favolistica nelle Polis bibliche di Porno-Teo-Kolossal. Sodoma (Roma), Gomorra (Milano), e Numanzia (cioè Parigi) sono le tre città che rappresentano tre fasi dell'ultima versione pasoliniana del modello di Polis. Apparentemente, ognuna di queste città rappresenta un momento utopico della Storia reso attraverso una figurazione allegorica: Sodoma è il mondo dell'amore omosessuale dove regna l'ordine e il rispetto assoluto, dove gli uomini amano gli uomini e le donne le donne secondo un meccanismo perfetto regolato dall'alternanza di un uomo e di una donna nel ruolo di gestione del potere; Gomorra riproduce la liberazione sessuale degli anni settanta e la esaspera nel regno della violenza che si manifesta nell'assalto dei corpi, nel desiderio senza limite; Numanzia è la città assediata dai nazisti e difesa dai socialisti che però decidono di uccidersi collettivamente seguendo l'idea di un poeta che però si rivela, vigliaccamente, l'unico a non praticare il suicidio e alla fine muore in un alterco sciocco che nasce col generale nazista intorno al nome di un vino. Queste tre immagini di Polis, costruite con un ingrediente favolistico e surreale che ricorda da vicino le Città di Calvino, sono osservate con stupore e divertimento da due viaggiatori che stanno cercando la città dove deve nascere il Messia e seguono il segno celeste di una Stella cometa. Sono Nunzio ed Epifanio e ripetono, nel loro contrasto, la particolare versione della coppia padre e figlio che Pasolini aveva sperimentato nei film con Totò e Ninetto (*Uccellacci e uccellini*, *La Terra vista dalla luna*, *Cosa sono le nuvole?*). Anche loro vengono da Napoli, la città della vita e del gioco, e sono legati da un bizzarro rapporto di servo e padrone. Il loro passaggio in questi luoghi coincide anche con il momento di rivelazione della violenza che scardina l'ordine utopico: a Sodoma un gruppo di ragazzi invasati vuole violentare alcuni giovani militari, a Gomorra due omosessuali scoperti e incarcerati vengono uccisi in modo tribale di fronte alla folla, a Numanzia la morte è implicita nella scelta dei cittadini di fronte ai nemici invasori. Ogni volta si ripete lo stesso meccanismo, e Nunzio e Epifanio scappano mentre la città viene distrutta dalla collera divina. Arrivati però in una città orientale, Ur, Epifanio viene derubato di un oggetto misterioso che difendeva strenuamente durante il viaggio per portarlo come dono al nuovo Gesù: un presepe d'oro che è animato da un meccanismo sofisticato. Quel presepe, che potrebbe rappresentare un momento in cui la storia ricomincia, l'annuncio messianico di una nuova storia, è ridotto a un giocattolo prezioso e come tale viene sottratto al re mago napoletano. E infine, individuata la grotta della nascita, i due pellegrini trovano un luogo vuoto sporco di cartacce e escrementi. Il bambino, spiega un ragazzo che vende souvenir, è nato molti secoli prima. Epifanio ha perso l'occasione della sua vita, ha fallito, e non può essere il testimone di un rinnovamento dei tempi, anzi, al contrario il suo viaggio sembra mettergli di fronte immagini di città che finiscono, si consumano, vengono annullate senza nessun annuncio di nuovi inizi. Allora Epifanio muore per il dolore e dal suo corpo, come dal corpo di Nunzio, escono due anime che salgono in cielo, e dal cielo osservano la terra, una pallottola lontana, sperando di trovare il Paradiso. Ma anche l'ultima Polis, la Polis della perfezione perpetua, non sembra esistere. I due si siedono e non possono far altro che aspettare. Cosa? La Fine. Prima o poi arriverà. Il Tempo che appunto consuma ogni contrasto». Ottimo sembra anche il resoconto che ne dà Alessandra Fagioli, *La dimensione del corpo nelle sceneggiature postume di Pier Paolo Pasolini*.

*Stile*, nella raccolta *Nuova Gioventù*, in *Salò*, e infine nel romanzo incompiuto, *Petrolio*. Sebbene questi ambiti costituiscano per Pasolini «zone di emergenza di enunciati che si incarnano in forme espressive differenti ma sempre in rapporto», Bazzocchi – attraverso una disamina del rapporto conflittuale tra la dimensione pubblica e razionale dell'individuo, radicata nel concetto di *Polis*, l'organizzazione della città, e la sessualità, la parte nascosta e pulsionale dell'individuo, personificata dalla figura mitologica di *Tetis*, come estesamente appare nel dramma del personaggio di *Petrolio* – sostiene che le opere di questo periodo si iscrivono nella volontà di comporre un «discorso intorno alla impossibilità di cedere al meccanismo dialettico, cioè alla conciliazione degli opposti»<sup>46</sup>. Espone così la sua convinzione:

Questa opposizione si iscrive in un ulteriore discorso, cioè il rifiuto di Pasolini della struttura dialettica che caratterizza il pensiero occidentale. A sua volta, il rifiuto della dialettica viene inquadrato nel discorso sul sacro, e poi il discorso sul sacro viene ricondotto a quello sulla sessualità (siamo tra il '68 e il '69). La sessualità rientra nella polemica contro il mondo borghese e tocca anche il modo con cui Pasolini rappresenta il nuovo assetto nel rapporto tra Padri e Figli (sia nelle opere teatrali che in *Teorema*), e così ritorniamo al discorso su *Polis*, cioè il Potere che forma le istituzioni della Città<sup>47</sup>.

Secondo questa analisi, deve ritenersi che per Pasolini

il tragico sia appunto l'effetto prodotto dalla non conciliazione: la tensione degli opposti è tragica, in quanto l'elemento originario, primitivo, non viene adeguatamente elaborato e assorbito dal modello nuovo, progressivo<sup>48</sup>.

Bazzocchi indica come

Questa frattura viene poi trasposta da Pasolini nell'analisi del rapporto tra progresso e sviluppo che caratterizza la società borghese italiana e il modo con cui le culture popolari, locali, primitive, sono state cancellate dalle culture industriali e neocapitalistiche borghesi<sup>49</sup>. La scelta della poesia per Pasolini non è dunque una estraniamento,

<sup>46</sup> M.A. Bazzocchi, *Polis*, 3. Cfr. U. Dogà, *I Godoari di Petrolio. Regressione mitologica e visione poetica del futuro*, in *ivi*, 132-141; M. Nicoli, *A partire da Petrolio. Indicazioni per una critica vivente del neocapitalismo*, in *ivi*, 173-177.

<sup>47</sup> M.A. Bazzocchi, *Polis*, 3.

<sup>48</sup> *Ivi*.

<sup>49</sup> *Ivi*. Esplicative appaiono le annotazioni che Bazzocchi redige intorno a *Salò*: «Il Potere usa Tetis, il Potere è Tetis. Anzi: se la nuova Polis applica alla lettera le regole volute da Tetis, questo significa che il Potere può ormai rappresentare se stesso col volto di Tetis. (come dice già il re Basilio in Calderòn: “Il Potere, che sempre si era ricreato uguale a se stesso, questa volta si è ricreato diverso da sé”). Ancora una volta Pasolini ci mostra cosa avviene quando due principi che dovrebbero mantenersi in un rapporto di inconciliabilità (cioè di impossibilità dialettica) si conciliano e diventano Uno: il principio più forte ha fatto suo, ha assorbito, il principio ribelle, e lo usa

una fuga, ma la determinazione consapevole di abitare lo spazio del reale, raggiunto attraverso una serie di fallimenti, cambiamenti e separazioni – Bazzocchi li considera forme di conversione, delle vere e proprie abiure – mediante cui «si incrina la continuità del tempo, si passa da una modalità a un'altra con l'apertura di una nuova realtà»<sup>50</sup>. Sul piano espressivo e letterario,

con l'abiura, il soggetto rinnega la posizione che ha sostenuto in un tempo precedente e si pone in una posizione sospesa, sembra sottrarsi al giudizio del mondo ma in realtà mette se stesso sotto l'attenzione collettiva: si offre pubblicamente come oggetto d'attenzione. In un certo senso, lascia una parte di sé al giudizio degli altri, iscrivendola nella collettività, che accoglie un soggetto inattuale e ormai consumato mentre il nuovo soggetto si sporge su un tempo nuovo<sup>51</sup>.

A partire da queste indispensabili premesse, qui solo succintamente richiamate, Bazzocchi crede che *Porno-Teo-Kolossal*, l'ultima costruzione di Pasolini,

possa essere letta come un'ennesima abiura, l'abiura di Salò e degli Scritti corsari. Con lo sguardo di chi accetta la distruzione del presente senza più voler combattere, Pasolini scrive la favola del nuovo re mago e del suo servo che rivedono, uno dopo l'altro, i mondi utopici della storia umana, resi visibili nelle Polis del passato. Ogni Polis è l'incarnazione di un'idea e di un tempo che si è consumato fallendo. Ogni Polis è un'eterotopia dove si entra per constatare il fallimento di un'utopia. Ma anche l'idea che la storia possa ricominciare con la nascita di un nuovo Cristo si è

come strumento di dominio. È lo stesso fenomeno che avviene con i capelli lunghi: quello che poteva sembrare un gesto eversivo contro il Potere (farsi crescere i capelli) è diventato un dispositivo attraverso cui il Potere esibisce la sua nuova forma, cioè ordina a tutti i giovani, indistintamente, di farsi crescere i capelli. [...] I giovani solo in parte sono vittime, in parte sono già collaboratori (questo è il prodotto della "tolleranza", lo strumento con cui il neocapitalismo si è appropriato della gestione dei costumi sessuali)» (ivi, 4).

<sup>50</sup> Ivi, 7. Cfr. P.P. Pasolini, *Pasolini recensisce Pasolini* (1971), in *Il portico della morte*, C. Segre (a cura), Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", Garzanti, Milano 1988, 285, in cui scriveva: «La raccolta poetica vive in uno strato della realtà dove la realtà sta per perdersi o dissolversi».

<sup>51</sup> M.A. Bazzocchi, *Polis*, 7. Un passo tratto dal saggio *Il cinema impopolare* (1970), pubblicato sulla rivista «Nuovi Argomenti» 20 (ottobre-dicembre 1970), e ristampato successivamente nella raccolta *Empirismo eretico* (Garzanti, Milano 1977), e ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Walter Siti e Silvia De Laude (a cura), Mondadori, Milano 1999, getta ulteriore luce sul reale rapporto che si stabilisce tra la testualità proposta da un autore nei suoi scritti e la sua ricezione nei fruitori: «Se un [autore] [...] trova [...] comprensione nella società in cui opera, non è un autore. Un autore non può che essere un estraneo in una terra ostile [...] e il sentimento ch'egli suscita è un sentimento più o meno forte, di odio razziale. [...] Lo spettatore, per l'autore, non è che un altro autore. [...] Se dunque parliamo di opere d'autore, dobbiamo di conseguenza parlare del rapporto tra autore e destinatario come di un drammatico rapporto tra singolo e singolo democraticamente pari» (vol. I, 1602).

in realtà consumata. Il presepe giocattolo rappresenta un oggetto ormai inutile, e viene rubato a Epifanio perché è fatto d'oro, è scaduto a bene venale. Resta solo il tempo uniforme sospeso nel vuoto del cielo, il tempo aperto che però non annuncia né la fine di un Regno né l'inizio di un altro: ogni Ora è uguale all'altra, non prevede niente se non la Fine di tutto. Epifanio ha seguito la sua illusione, rappresentata dalla Stella cometa, e ha conosciuto il mondo in tutte le sue forme perfette e fallimentari, ma adesso quella conoscenza non produce più nessun effetto. Resta sospesa, come lui, nel vuoto<sup>52</sup>.

Questa sospensione della conoscenza, il senso di incompiutezza che sembra vincere e determinare la fine del viaggio, in realtà si manifesta come l'ultimo spostamento toponomastico dall'utopia, che aveva condotto nelle diverse città caratterizzate da ideologie, fino al vuoto del cielo da cui gettare uno sguardo verso un'infinita senza luogo né tempo, senza inizio né fine, una conoscenza senza alcun effetto, se non la coscienza della distanza dalle voci e dai rumori di rivoluzioni che ancora echeggiano dalla terra, dai mondi utopici, da quella dialettica che segna i confini e scandisce i tempi dentro cui si stende interminabilmente eppure in maniera discontinua la storia<sup>53</sup>. Più che osservare il suo mondo, il poeta in questa distanza sospesa vi interviene creando uno spazio etico nel linguaggio, in modo che il suo sguardo rimanga sempre spiegato verso l'incompiuto<sup>54</sup>.

La valorizzazione dell'incompiuto rispetto al compiuto<sup>55</sup> rappresenta la

<sup>52</sup> M.A. Bazzocchi, *Polis*, 6.

<sup>53</sup> Cfr. Julie Paquette, *Du développement du capitalisme à l'infini plan séquence: Les quatre "utopies" de Perno-Teo-Kolossal*, in «Revue Cinémas» 27 (2016) 1, 95–117, numero tematico dedicato a "Pasolini cinéaste civil", coedito da Silvestra Mariniello e Julie Paquette.

<sup>54</sup> Un valido esempio dell'impegno etico del poeta è un poemetto quasi autobiografico, *Poeta delle ceneri*, steso in versi decisamente prosastici, che Pasolini compone nel 1966–67 in vista di un suo viaggio a New York, per presentarsi al pubblico americano, pubblicato postumo da Enzo Siciliano, per la prima volta nel 1980 sulla rivista «Nuovi Argomenti», e ristampato successivamente in P.P. Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, (da ora *Tutte le poesie*) Walter Siti (a cura), Garzanti, Milano 2003, vol. II, 1261–1288, qui 1271: «E oggi, vi dirò, che non solo bisogna impegnarsi nello scrivere, / ma nel vivere: / bisogna resistere nello scandalo / e nella rabbia, più che mai, / ingenui come bestie al macello, / torbidi come vittime, appunto: / bisogna dire più alto che mai il disprezzo / verso la borghesia, urlare contro la sua volgarità, / sputare sopra la sua irrealtà che essa ha eletto a realtà, / non cedere in un atto e in una parola / nell'odio totale contro di esse, le sue polizie, / le sue magistrature, le sue televisioni, i suoi giornali».

<sup>55</sup> Decisivo a questo proposito l'apporto del critico Filippo La Porta, secondo cui Pasolini considerava tutte le sue opere sempre come un "assaggio". Cfr. F. La Porta, *Il narratore di se stesso*, in «La Repubblica», inserto culturale della domenica *Robinson*, numero speciale del 26.02.2022, n. 273, 29: «nell'opera di Pasolini tutto si presenta in forma incompiuta e instabile. Non per l'adesione a una ideologia letteraria (meno che mai "avanguardistica"), ma perché tale instabilità coincide per lui con la forma stessa della vita. Appunti, bozze, scalette "cantieri". Tutto si offre come "saggio" (nel senso di assaggio)»; cfr. anche Id., *Pasolini, Profili di Storia Letteraria*, collana diretta da A. Battistini, il Mulino, Bologna 2012; Jo-

chiave offerta da Pasolini stesso per decodificare la scrittura del film *Porno-Teo-Kolossal*. Nella parte finale, mentre i protagonisti Nunzio ed Epifanio guardano la Terra dal cosmo, sentono «canti di rivoluzione [...] sempre più nitidi»; «E mo'?»), si chiede il re Mago, e il suo servo gli risponde: «Nun esiste la fine. Aspettamo. Quarche cosa succederà»<sup>56</sup>. Si tratta della palingenesi di una società del futuro.<sup>57</sup> Da questa prospettiva il viaggio va considerato “rivoluzionario”, non nel senso teleologico del termine, ma piuttosto nel senso della sua radice lessicale, *revolutio*, che significa “ritorno all’origine”. Nello scenario di *Porno-Teo-Kolossal*, Pasolini ci lascia un’inquadratura in sequenza interminabile, quella di una macchina da presa che gira all’infinito, puntando verso la Terra che allo sguardo diventa sempre più piccola, perché relativa al luogo del poeta dove non esiste la fine, che è lo spazio del reale, non sottomesso alla fallacia della dialettica oppositiva della storia destinata a esaurirsi di epoca in epoca, da rivoluzione a rivoluzione<sup>58</sup>.

Se dunque ogni topologia coincide con l’utopia<sup>59</sup>, è solo scegliendo di porsi al di fuori, nello spazio immateriale della poesia, che è possibile per il poeta vedere la differenza come alterità della storia rispetto al reale<sup>60</sup>. Il ricorrente spostamento toponomastico dei personaggi della sua narrativa in quest’ultimo caso traduce l’indefinitezza, ovvero l’incompiutezza intesa come quell’attesa

seph A. Marchal-Robert Seesengood, *Introducing the Unfinished: Pasolini’s Biblical, Cinematic, and Political Projects*, in «Biblical Interpretation» 27 (2019) 477-495.

<sup>56</sup> P.P. Pasolini, *Porno-Teo-Kolossal*, in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol. II, 2753.

<sup>57</sup> Cfr. L. Salvini, *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell’ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini, Porno-Teo-Kolossal*, 145-152.

<sup>58</sup> Per comprendere la dinamica insita nel rapporto tra impegno poetico e storia, cfr. R. Kirchmayr, *Anacronia e critica del potere. Sul movimento etico di Pasolini*, in P. Desogus, M. Gragnolati, C.F.E. Holzhey, Davide Luglio, *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, 151-152, «Il neocapitalismo ha devastato l’ethos popolare come l’asse dei valori dell’umanesimo occidentale: “Oggi se c’è ancora uno spazio per una cultura di tipo umanistico è perché, forse, ci sono dei sopravvissuti”, afferma. In questa prospettiva non si tratta di cristallizzare il passato attribuendo ad esso un valore salvifico: al contrario, la tradizione non può che essere continuata mediante la sua invenzione. Se c’è avvenire è perché c’è invenzione della tradizione. La salvaguardia della tradizione in nome dell’innovazione è la strategia che contende al neocapitalismo il senso della vita stessa. Se il neocapitalismo spegne la vita appropriandosene, il nuovo umanesimo che Pasolini cerca di prefigurare – dapprima tramite il marxismo poi in una ricerca solitaria sempre più radicale – non potrà che costituirsi mediante due vettori temporali: il primo in direzione di un passato da riattivare, il secondo in direzione dell’avvenire. Ciò che possiamo definire come “anacronismo pasoliniano” è la risultante dei due vettori».

<sup>59</sup> Cfr. L. Salvini, *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell’ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini, Porno-Teo-Kolossal*, 133-137.

<sup>60</sup> Cfr. F. Pisanelli, *Trasumanar e organizzar. La resistance de la parole face e l’illisibilitate de l’histoire*, in P. Desogus, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey, D. Luglio, *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, 202-208.

che qualcosa succederà, l'infinito in rapporto al quale la distanza non è che il tempo uguale a se stesso. Laura Salvini riconosce nell'ultimo Pasolini l'esistenza di un sistema di segni condiviso tra le opere di questo periodo, specialmente tra *Porno-Teo-Kolossal*, *San Paolo*, e *Petrolio*:

Un altro progetto irrealizzato che innesca con *Porno-Teo-Kolossal* un essenziale sistema di riferimento è *San Paolo*. Pensato per la prima volta nel '66, – lo stesso anno in cui Pasolini scrisse l'episodio comico per Totò e Ninetto – la sua elaborazione si è continuamente intrecciata (in nove anni si contano tre stesure differenti: il soggetto del '66, la sceneggiatura del '68, e la revisione del '74), con quella di *Porno-Teo-Kolossal*, con cui tende a instaurare un rapporto quasi osmotico. *Porno-Teo-Kolossal*, *San Paolo*, e *Petrolio*, possono perciò essere considerati segmenti differenti di un progetto unitario, a cui Pasolini intendeva affidare l'epilogo del suo discorso<sup>61</sup>.

La sceneggiatura di Pasolini per un film su San Paolo<sup>62</sup>, dapprincipio commissionato al regista dalla Sanpaolofilm<sup>63</sup>, è uno dei progetti incompiuti in cui può essere verificata la prospettiva di Pasolini per film animati da accostamenti anacronistici e ricollocamenti in luoghi altri, perennemente aperti a ciò che ancora deve accadere, come nel caso della ri-contestualizzazione irriverente di Paolo al centro delle tempeste novecentesche del fascismo e della libertà radicale, nella ipotizzabile messa in scena di un santo, sdoppiato, che pur accendendo l'immaginazione, ri-produce tuttavia dissonanza e discontinuità<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> L. Salvini, *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini, Porno-Teo-Kolossal*, 9. Cfr. specialmente 182-185.

<sup>62</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo* (1968-1974), in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, vol. II, 1881-2025; la prima pubblicazione postuma era stata curata da Einaudi, Torino 1977. Cfr. R. Giulio, *San Paolo di Pasolini. Mondo della storia e mondo del divino*, in «L'Italianistica oggi: ricerca e didattica», Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon (a cura), Adi editore, Roma 2017, <<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/laitalianistica-oggi-ricerca-e-didattica/Giulio.pdf>> (2017), 1-5; M. Pistoia, *Storia di un film mai nato: il San Paolo di Pier Paolo Pasolini*, in S. Socci (a cura) *Il cinema e la Bibbia*, Atti del convegno internazionale, Genova, 30 ottobre-1 novembre 1999, Morcelliana, Brescia 2001, 159-172; A. Ponzio, *San Paolo a New York: La sceneggiatura di Pier Paolo Pasolini per un film su San Paolo*, in L. De Stasio and J.M. Nadal (a cura), *Spirito laico e spirito religioso nei linguaggi della contemporaneità*, Laterza, Bari 2015, 77-88.

<sup>63</sup> Cfr. A. Monge, *Rimpianto per il "Paolo" di Pasolini*, in «Paulus» 1 (luglio 2008) 7, 66-67.

<sup>64</sup> Cfr. S. Parigi, *Le eresie religiose di Pasolini*, in *Tentazione di credere. Il cinema di fronte all'assoluto*, Atti del convegno internazionale di studi, Università Roma Tre, Roma, 22-23 novembre 2005, Ente dello spettacolo, Roma 2006, 61-72; E. A. Castelli, *Paul and Pasolini Retrospectively*, in «Biblical Interpretation» 27 (2019) 568-575; F. Parmegiani, *Pasolini e la parola sacra: il progetto del San Paolo*, in «Italica» 73 (1996) 2, 195-214; F. La Porta, *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà*, Le Lettere, Firenze 2002; M. Fusillo, *Cinismo antico e moderno: potere e sessualità in Petrolio*, in «Studi Pasoliniani» n. 1, Fa-

Quella di Paolo è una lettura che intende mettere in luce la sua attualità e contemporaneità<sup>65</sup>. Sebbene la narrativa sia in gran parte tratta dagli Atti degli Apostoli e il dialogo quasi interamente dipendente dalle lettere canoniche, Pasolini ambienta la sua vita nel mondo moderno. Gerusalemme diventa Parigi; gli Stati Uniti sono l'Impero Romano, la città di New York è Roma, i viaggi per nave nel mar Mediterraneo si tramutano in traversate atlantiche, e il cristianesimo delle origini, contrapposto alla legge dell'Impero, diviene il corrispettivo della Resistenza. Nell'opera di Pasolini, San Paolo è un parigino che collabora con gli invasori nazisti. Condannato per dissenso alla religione ufficiale, mentre è in viaggio per stanare le cellule della resistenza, si "converte" dalla sua iniziale dedizione al fascismo e diventa un missionario di Gesù Cristo (inteso come spirito della democrazia socialista). La sua epopea lo porta in giro per l'Europa a fondare cellule radicali, ma incontra la resistenza dei ceti più elevati che se da una parte lo considerano coinvolgente e carismatico, dall'altra anche psicologicamente instabile. Le autorità civili dal canto loro lo vedono come una minaccia all'ordine pubblico. Gli ex antifascisti diventano sospettosi e lo ritengono, anche se contrito e penitente, un intruso incline al dogmatismo. I momenti più estremi di San Paolo precorrono il suo processo a "Roma"; al suo rilascio, apparirà sorprendentemente molto più incline al linguaggio della conformità con l'autorità "legittima". La chiesa da lui fondata si sviluppa (Pasolini suggerisce sotto l'influenza satanica) da piccole cellule di liberi pensatori e amanti della libertà a un'organizzazione distaccata e tirannica. In una scena che richiama esplicitamente l'assassinio di Martin Luther King, Jr, alla fine San Paolo viene ucciso da un misterioso assalitore.

La caratteristica del racconto cinematografico di Pasolini sta nella trasposizione della vicenda di San Paolo nella contemporaneità, ovvero all'interno di quella dialettica oppositiva in cui dissonanza e discontinuità così come si determinano dentro la storia nulla possono togliere alla forza rivoluzionaria delle origini che è sottesa all'azione di Paolo. Esplicativi a tal proposito sono due versi di una poesia in cui fa riferimento a Paolo: «Potrei parlare di uno che è stato rapito al Terzo Cielo: / invece parlo di un uomo debole: fondatore di Chiese»<sup>66</sup>. Ciò che visibilmente attira il poeta

brizio Serra Editore, Pisa-Roma 2007; S. Galland, *L'expérience négative. Pasolini, Saint Paul et le Desert*, in P. Desogus, M. Gragnolati, C.F.E.Holzhey, D. Luglio, *Pier Paolo Pasolini entre régression et échec*, 141-149.

<sup>65</sup> Cfr. D. Guastini, *Chi è San Paolo? Le risposte di Pasolini e Badiou*, in «Pólemos» IX (2016) 2, 87-105, <<https://www.rivistapolemos.it/who-is-saint-paul-two-different-answers-from-pasolini-and-badiou/?lang=it>> (2016)

<sup>66</sup> Il verso conclude la poesia di P.P. Pasolini, *L'enigma su Pio XII*, in *Trasumanar e organizzar* (Garzanti, Milano 1971), ora in *Tutte le poesie*, vol. II, 17-25, qui 25. Per la ricor-

non è tanto l'aspetto sublime e sensazionale della vicenda di Paolo "rapito al terzo cielo" (cfr. 2Cor 12,1-10) quanto la sua scommessa esistenziale, il vitale significato della sua azione trasformatrice della storia, delle volte eccedente e addirittura in contrasto con la sua stessa consapevolezza<sup>67</sup>.

Suo obiettivo principale dunque è rappresentare Paolo all'interno del fenomeno di conformismo contemporaneo, tipico dell'attuale civiltà borghese, «sia nel suo aspetto ipocriticamente e convenzionalmente religioso (analogo a quello dei Giudei), sia nel suo aspetto laico liberale e materialista (analogo a quello dei Gentili)»<sup>68</sup>. San Paolo nella realtà storico-sociale «ha demolito rivoluzionariamente, con la semplice forza del suo messaggio religioso, un tipo di società, fondata sulla violenza di classe, l'imperialismo e soprattutto lo schiavismo»:

Il mondo in cui [...] San Paolo vive e opera è, dunque, quello del 1966 o del 1967: di conseguenza, [...] è chiaro che tutta la toponomastica deve essere spostata. Il centro del mondo moderno – la capitale del colonialismo e dell'imperialismo moderno – non è più, oggi, Roma. Passando dalla geografia alla realtà storico-sociale: [...] San Paolo ha rivoluzionato, con la semplice forza del suo messaggio religioso, un tipo di società fondata sulla violenza di classe, l'imperialismo e lo schiavismo; [...] di conseguenza, all'aristocrazia romana e alle varie classi dirigenti collaborazioniste va sostituita, per analogia, l'attuale classe borghese, che ha in mano il capitale, mentre agli umili e ai sottomessi vanno sostituiti, per analogia, i borghesia avanzati, gli operai, sottoproletari del giorno d'oggi<sup>69</sup>.

renza nelle sue poesie del tema paolino cfr. R. Giulio, *San Paolo di Pasolini: mondo della storia e mondo del divino*, 1-2.

<sup>67</sup> Interessante è il dibattito critico intorno alla centralità del sacro in tutta l'opera di Pasolini. Alcuni rimandi tra i tanti possibili, servono a indicare l'estensione e la specificità degli approcci privilegiati nella lettura del tema. Cfr. A.P. Dunghe, *Pasolini's Semiotics of the Sacred*, in «Italice» 89 (2012) 4, 582-588; A. Melan, *Il sacro nelle sceneggiature e nei trattamenti scritti da Pasolini* (1961-1975), Tesi dottorale *pro man.*, Faculté de Philosophie et Lettres, Louvain-la-Neuve, 15 janvier 2013; C. Verbaro, *Pasolini nel recinto del sacro*, Giulio Perrone Editore, Roma 2017; A. Candeloro, *El cine de poesia de Pier Paolo Pasolini: entre La Ricotta e Il Vangelo secondo Matteo*, in «Anuario de Literatura Comparada» 11 (2021) 181-201. Cfr. nel numero unico di «Antologia Vieusseux», interamente dedicato alla figura e all'opera di Pier Paolo Pasolini, la nota di Sergio Givone, *Pasolini e il sacro*, in «Antologia Vieusseux», *Pier Paolo Pasolini*, 2 (maggio-agosto 1995) 1, 221-224. Sull'antitesi tra sacralità come dimensione della gratuità e assetto capitalistico dell'ordine sociale, in cui il sacro è «l'unica cosa che si sottrae alla logica utilitaristica dello scambio, all'economia monetaria», cfr. F. La Porta, *Il sacro è la realtà stessa. Un concetto pasoliniano dalle implicazioni fortemente politiche*, in A. Felice – G.P. Gri (a cura di), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Marsilio, Venezia 2013, 26-39. Sulla questione si veda anche G. Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

<sup>68</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, 2023.

<sup>69</sup> *Ivi*, 2024.

Pasolini riteneva che il film avrebbe rivelato attraverso questo processo la sua profonda tematica: che è contrapposizione di “attualità” e “santità” – il mondo della storia, che tende, nel suo eccesso di presenza e di urgenza, a sfuggire quel 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<sup>70</sup>.

L’identificazione personale con la figura di Paolo, frequentemente dichiarata da Pasolini, è un tema abbondantemente studiato dalla critica. Nei confronti del suo San Paolo il poeta manterrà una tensione sempre viva e spesso contraddittoria tra esaltazione e condanna<sup>71</sup>; ricorrente è il riferimento alle sue parole: «io sono tutto per il santo, mentre non sono certo molto tenero con il prete», da cui i sentimenti ambivalenti, i consapevoli e gli istintivi movimenti di identificazione e opposizione all’apostolo<sup>72</sup>. Un esempio per tutti è l’idealizzazione di quei luoghi dove «nei suoi viaggi non è mai arrivato San Paolo» perché liberi da strutture istituzionali che piegano la crescita delle persone sotto il carico di codici e imposizioni<sup>73</sup>.

In realtà l’identificazione con Paolo, che rimonta alle sue poesie giovanili e si stende oltre, fino alla progressiva stesura del progetto per un film su di lui, si incentra specialmente sull’ambivalenza della sua figura così come è da lui recepita e immaginata e sullo sdoppiamento della sua azione creativa e dei suoi effetti istituzionali. Il San Paolo di Pasolini è la rappresentazione plastica del

<sup>70</sup> *Ivi*, 2025.

<sup>71</sup> Cfr. A. Maggi, *The resurrection of the body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, University of Chicago Press, Chicago 2009, 22: «This film project [...] is Pasolini’s most direct and sincere self-portrait, his most explicit autobiography».

<sup>72</sup> P.P. Pasolini, *Lettere* (1955-1975), vol. II, 639-640. Cfr. *La perdita della realtà e il cinema inintegrabile* (conversazione di P.P. Pasolini con G. Bachmann, Chia, 13 settembre 1974), in P.P. Pasolini, *Cinema in forma di poesia*, L. De Giusti (a cura), Cinema Zero, Pordenone 1979, 151-162, in cui Pasolini afferma: «accuso San Paolo di aver fondato una Chiesa anziché una religione». E ancora: «la sessuofobia, l’antifemminismo, l’organizzazione, le collette, il trionfalismo, il moralismo [...] le cose che hanno fatto il male della Chiesa sono già tutte in lui» (qui 156). Per Pasolini il cantore e promotore della carità è tornato il fariseo schiavo della Legge e della norma, che, come recita nella poesia *L’enigma su Pio XII*, (*Tutte le poesie*, vol. II, 22), è «nata dalla fede e dalla speranza / (senza carità, che è *touton méizon*)», facendosi in questo modo complice dell’odierna ragione borghese e responsabile dell’attuale desacralizzazione del mondo. Nella poesia *Trasumanar e organizzar*, ospitata nella omonima raccolta di poesie *Trasumanar e organizzar* (Garzanti, Milano 1971), ora in *Tutte le poesie*, vol. II, 2-396, qui 83, Pasolini espone assai lucidamente come la sola alternativa a ciò sia «vivere / al margine / delle istituzioni come un bandito». che vuol dire, riprendendo un altro verso della poesia *L’enigma su Pio XII*, avere il coraggio di accettare una lacerante condizione di orfanità, perché «le istituzioni sono commoventi, / e commoventi perché ci sono: perché / l’umanità – essa, la povera umanità – non può farne a / meno» (*ivi*, vol. II, 20).

<sup>73</sup> P.P. Pasolini, *Pastorella di Narcis*, (dapprima in *La meglio gioventù*, ora in *Tutte le poesie*, vol. I, 70-71). La nostra citazione è tratta dalla riscrittura della raccolta alla quale Pasolini dà come titolo *La nuova gioventù*, ora in *ivi*, vol. II, 472.

dramma paradossale del “poeta”, il quale, mentre è capace di sconvolgere un sistema sociale con la robustezza radicale del suo messaggio, dall’altra, in quanto uomo, resta piegato all’istinto di sopravvivenza, la cui forza centripeta come per inerzia lo rende complice di sistemi nel cui dinamismo è egli stesso assorbito e annullato. In questa sottile analogia si cela prima di tutto la critica nei confronti di quella fetta di intellettuali borghesi le cui idee, inconciliabili con le loro scelte, rimangono distoniche rispetto agli esiti disastrosi del loro impegno dentro la storia. Ma in un certo senso attraverso di essa si sviluppa sul piano cosciente l’intima domanda di Pasolini circa l’efficacia del suo stesso impegno intellettuale e sociale; il dubbio di aver in qualche modo tradito la propria missione; il senso di colpa originato non da margini di pavida arrendevolezza dinanzi alla verità delle cose quanto dalla incapacità di rimanere individuale, indenne dal conformismo con ogni potere che da sempre si perpetua in tutte le sue forme<sup>74</sup>.

Della propria colpa di intellettuale e poeta, non senza una grande dose di scherno, Pasolini parla acutamente in uno dei frammenti di sceneggiatura più amari e comici di *Porno-Teo-Kolossal*. Numanzia, secondo la nota dell’autore all’inizio del testo, è la “città-utopia” che simboleggia la realizzazione del socialismo. Tale città è assediata da un esercito fascista senza possibilità di continuare a combattere. Di fronte a questa situazione, un poeta locale suggerisce ai numantini il suicidio collettivo. Nelle parole di Pasolini:

<sup>74</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *I giovani infelici*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, 541-550. Il testo è degli inizi del 1975, ed è significativamente posto in apertura agli altri scritti di Pasolini che nel ’76, pochi mesi dopo la morte dell’autore, l’editore Einaudi aveva pubblicato con il titolo complessivo di *Lettere luterane*. Attenzione particolare, rispetto al suo senso di “colpa”, meritano queste riflessioni di Pasolini a partire da alcune suggestioni della tragedia greca, 543: «Per la prima volta in vita mia, riesco così a liberare nella mia coscienza, attraverso un meccanismo intimo e personale, quella terribile, astratta fatalità del coro ateniese che ribadisce come naturale la “punizione dei figli”. Solo che il coro, dotato di tanta immemore, e profonda saggezza, aggiungeva che ciò di cui i figli erano puniti era la “colpa dei padri”. Ebbene, non esito neanche un momento ad ammetterlo; ad accettare cioè personalmente tale colpa. Se io condanno i figli (a causa di una cessazione di amore verso di essi) e quindi presuppongo una loro punizione, non ho il minimo dubbio che tutto ciò accada per colpa mia. In quanto padre. In quanto uno dei padri. Uno dei padri che si son resi responsabili, prima, del fascismo, poi di un regime clericofascista, fintamente democratico, e, infine, hanno accettato la nuova forma del potere, il potere dei consumi, ultima delle rovine, rovina delle rovine. La colpa dei padri che i figli devono pagare è dunque il “fascismo”, sia nelle sue forme arcaiche, che nelle sue forme assolutamente nuove – nuove senza equivalenti possibili nel passato? Mi è difficile ammettere che la “colpa” sia questa. [...] Forse anche per ragioni private e soggettive. Io, personalmente, sono sempre stato antifascista, e non ho accettato mai neanche il nuovo potere di cui in realtà parlava Marx, profeticamente, nel *Manifesto*, credendo di parlare del capitalismo del suo tempo. Mi sembra che ci sia qualcosa di conformistico e troppo logico – cioè di non-storico – nell’identificare in questo la colpa».

La proposta del poeta è la seguente: “non ci sono più speranze per noi, i fascisti sono infinitamente più forti, abbiamo perduto tutte le battaglie, abbiamo perduto anche l’ultima battaglia, che ha fatto sì che noi ci dovessimo chiudere dentro la nostra città. Ormai tutto è perduto. L’unica cosa che ci resta da fare è non cadere vivi nelle mani dei fascisti. Ciò che io dunque propongo è il suicidio collettivo di tutta la popolazione di Numanzia. Così che quando l’esercito dei fascisti entrerà nella nostra città, troverà una città di morti. Meglio la morte che la schiavitù sotto i fascisti”<sup>75</sup>.

L’idea del poeta di Numanzia, tuttavia, non viene accettata senza passare attraverso un rigoroso processo democratico. La sua descrizione di questo passaggio dimostra una consapevolezza del fallimento del socialismo nel promuovere un’uguaglianza che non sia annullamento delle singolarità individuali, molto vicina a quella presente nel discorso sulla condivisione della colpa in *I giovani infelici*<sup>76</sup>. Nella sceneggiatura, il processo politico socialista è descritto in modo protocollare, meccanico, caricaturale, con un effetto di comica derisione:

Il giorno dopo la proposta del poeta, sotto forma di articolo, esce sul più importante giornale parigino (su “Le Monde”, che è diventato socialista: tutta la città è comunque democratica; gli stessi fascisti numantini sono stati tolti di mezzo, non con la violenza, ma con la persuasione... E sapremo tutto ciò man mano che entreremo nel vivo della storia) [...] Nasce ora la discussione in Parlamento. E in Parlamento, dopo un acceso dibattito, si decide di indire un referendum tra la popolazione di Numanzia per scegliere il suicidio collettivo o la resa [...] La maggioranza

<sup>75</sup> P.P. Pasolini, *Porno-Teo-Kolossal*, in *Per il cinema*, vol. II, 2739.

<sup>76</sup> Cfr. P. Pasolini, *I giovani infelici*, 546: «Resta sempre tuttavia il problema di quale sia in realtà, tale “colpa” dei padri. È questo che sostanzialmente, alla fine, qui importa. E tanto più importa in quanto, avendo provocato una così atroce condizione nei figli, e una conseguente così atroce punizione, si deve trattare di una colpa gravissima. Forse la colpa più grave commessa dai padri in tutta la storia umana. E questi padri siamo noi. Cosa che ci sembra incredibile. Come ho già accennato, intanto, dobbiamo liberarci dall’idea che tale colpa si identifichi col fascismo vecchio e nuovo, cioè coll’effettivo potere capitalistico. I figli che vengono oggi così crudelmente puniti dal loro modo di essere (e in futuro, certo, da qualcosa di più oggettivo e di più terribile), sono anche figli di antifascisti e di comunisti. Dunque fascisti e antifascisti, padroni e rivoluzionari, hanno una colpa in comune. [...] Tale unificazione è avvenuta sotto il segno e per volontà della civiltà dei consumi: dello “sviluppo”. Non si può dire che gli antifascisti in genere e in particolare i comunisti, si siano veramente opposti a una simile unificazione, il cui carattere è totalitario – per la prima volta veramente totalitario – anche se la sua repressività non è arcaicamente poliziesca (e se mai ricorre a una falsa permissività). [...] Perché c’è – ed eccoci al punto – un’idea conduttrice sinceramente o insinceramente comune a tutti: l’idea cioè che il male peggiore del mondo sia la povertà e che quindi la cultura delle classi povere deve essere sostituita con la cultura della classe dominante. In altre parole la nostra colpa di padri consisterebbe in questo: *nel credere che la storia non sia e non possa essere che la storia borghese*».

del popolo di Numanzia risulta essere per la morte collettiva, per il rifiuto di cadere, vivi, sotto la schiavitù fascista<sup>77</sup>.

Il prevedibile sbalordimento che agli occhi dello spettatore potrebbe giocare l'avvenimento del suicidio collettivo, in realtà serve a Pasolini per presentare in maniera ancora più sorprendente la morte come il momento che per sempre definisce e caratterizza nella propria specificità la singolarità di ciascuno dei numantini. È infatti solo a partire da questa rivendicazione personale del modo di morire che il gesto collettivo – pur democraticamente deciso e uniformemente condiviso fino al punto di confondersi esso stesso con una scelta dettata da conformismo – assume la forza di un atto autentico di liberazione e di libertà. Il paradosso sta nel considerare la morte non tanto come un atto della volontà umana che democraticamente pianifica una sorta di suicidio ideologico per prevenire un ben più atroce genocidio tecnocratico messo in atto dall'avvento del regime neo-nazista, bensì – Pasolini lo qualifica come “straordinario” – un gesto in cui ciascuno si uccide immortalandosi nell'azione che più desidera. Scrive: “si sono uccisi fissando per l'eternità l'atto che più hanno avuto caro nella vita”. La morte viene interpretata come atto inesauribile di poesia, ultimo affronto al conformismo di una vita soffocata da ideologie: essa segna l'infinita distanza in cui è posto il poeta, al di fuori dell'ideologia, in quello spazio immateriale, paradossalmente più reale del concreto, “ciò che più ha avuto caro nella vita”, da cui si fa interprete dell'alterità della storia. Nella sceneggiatura, interamente permeata dal carattere *pastiche*, il regista indugia nel dettaglio minuzioso delle situazioni in cui ogni abitante della città ha scelto di portare a termine la propria vita.

E accanto al susseguirsi di questi quadri, l'impensabile scoperta da parte di Ninetto del poeta che sveva suggerito il suicidio collettivo, ancora vivo, seduto al tavolo di un caffè di Saint Germain des Prés, dove si prepara a bere un bicchiere di whisky:

Il suicidio collettivo, democraticamente stabilito, è stato infatti attuato: e così Numanzia altro non è che un'immensa città di morti. Ma lo straordinario consiste soprattutto nel fatto che i numantini si sono uccisi fissando per l'eternità l'atto che più hanno avuto caro nella vita. [...] Nelle panchine dei giardinetti ci sono dei giovanissimi morti abbracciati teneramente. Sulle rive della Senna ci sono dei pescatori morti con la lenza sul fiume. Lungo le bancarelle di libri ci sono dei letterati morti sui libri che amavano. Preso della curiosità, Ninetto apre piano piano la porta di una casa e vede moglie e marito morti nell'atto di fare l'amore. Dentro un'altra casa c'è un vecchio pensionato morto solo con il suo cane. In un'altra, un omosessuale morto, con accanto un mazzo di rose, abbracciato al suo ragazzo. Altri sono uccisi tutti insieme: ai Champs Elisées, in un “ci-

<sup>77</sup> P.P. Pasolini, *Porno-Teo-Kolossal*, in *Per il cinema*, vol. II, 2740.

nema d'essai", tutti gli spettatori sono uccisi insieme mentre stavano vedendo il film di Charlot: "Il grande dittatore": sullo schermo, per l'eternità, c'è l'immagine immobile di Chaplin che dà un colpo col sedere al mappamondo. [...] Ed ecco che improvvisamente si sente un rumore: un tintinnio appena percettibile: si tratta di un cucchiaino che mescola del ghiaccio dentro un bicchiere. Ninetto si avvicina incuriosito, e anche un po' spaventato e fra gli intellettuali morti, vede che l'unico rimasto vivo è proprio il poeta che aveva lanciato l'idea della morte collettiva: egli è l'unico, in tutta la città, che non ha avuto il coraggio di morire, e ora tutto solo, si sta preparando un whisky con ghiaccio. La vita è stata più forte di ogni altra cosa<sup>78</sup>.

Il poeta, dopo aver tradito la sua città, diventa un commensale dei fascisti, partecipando alle loro feste sfarzose. A una di queste, il Capo dei fascisti, che si dà delle arie da intellettuale, chiede al poeta, ridotto a una specie di buffone, di recitare una poesia d'occasione:

Dopo un attimo di strana ed enigmatica concentrazione, ecco che, remissivo, il poeta inizia a recitare una poesia di O. Mandel'stam, che finisce esattamente con questi versi: "Bevo, ma non ho ancora deciso quale dei vini devo scegliere – se l'allegro Asti Spumante o lo Châteuneuf du Pape" [...] Appena è terminato l'ultimo verso della poesia, il Capo batte le mani e ordina a un cameriere di portare immediatamente dell'Asti Spumante. Stappata solennemente la bottiglia, il poeta viene servito, e i due, il Capo fascista e il poeta, brindano, alzando il bicchiere, e sorseggiano il vino. Ed ecco l'imprevedibile. Il poeta, bevuto il primo sorso, esclama, senza esitazione: "Ma questo non è Asti, è Châteuneuf du Pape!". Il Capo fascista, con ancor meno esitazione, sostiene subito che si tratta proprio di Asti Spumante. Il poeta ribadisce la sua convinzione [...] La cosa giunge fino a un punto di tensione evidentemente sproporzionato all'argomento (sotto cova, infatti, tutto il resto): tanto che alla fine il Capo dei fascisti, gettata la maschera, con la sua sadica prepotenza, ordina, urlando al poeta: "O tu ammetti che si tratta di Asti Spumante come dico io, o io ti faccio fucilare!" Ma il poeta si rifiuta di obbedire, ribadendo che si tratta di Châteuneuf du Pape, e basta. [...] Il poeta viene spinto contro un muro e fucilato, su due piedi, ma prima di morire egli grida, alzando il pugno chiuso: "Viva la rivoluzione!"<sup>79</sup>.

La colpa del poeta, che può essere identificata con la percezione che Pasolini ha della propria colpa di intellettuale e di poeta, è costituita dalla somma di colpe che egli arriva ironicamente a raddolcire: aggrapparsi alla vita, è qualcosa di perfettamente comprensibile, qualcosa di inscritto nella memoria biologica umana. Commenta infatti laconicamente quasi a giustificare il poeta che sceglie di sopravvivere: "La vita è stata più forte di ogni altra cosa"<sup>80</sup>. Condividere la tavola del Capo fascista, diventare il suo buf-

<sup>78</sup> *Ivi*, 2741-2743.

<sup>79</sup> *Ivi*, 2744-2745.

<sup>80</sup> *Ivi*, 2743.

fone, in questo senso, potrebbe essere inteso come una circostanza dell'istinto di conservazione. Tuttavia, il più feroce sarcasmo pasoliniano diventa evidente quando il poeta rinuncia alla vita, per la sua nuova identità di borghese con il bicchiere in mano, abilmente ritratto nella feroce discussione con l'ufficiale, tra Asti e Châteuneuf, che lo porta dinanzi al plotone di esecuzione e a una morte cinica con il pugno alzato (ormai senza il bicchiere), mentre grida "Viva la rivoluzione!". Tutto ciò ricorda da vicino quanto aveva caparbiamente discusso in *I giovani infelici*: "la nostra colpa di padri consisterebbe in questo: *nel credere che la storia non sia e non possa essere che la storia borghese*"<sup>81</sup>. La condanna dello stile di vita borghese come unica via da seguire riappare qui in modo caricaturale.

Tuttavia, il senso di colpa espresso in questo frammento di *Porno-Teo-Kolossal* e la percezione della realtà come infernale – non è difficile notare in questo il riferimento alla Commedia dantesca ne *La divina mimesis* – non annullano l'insistenza di Pasolini nel voler, attraverso la poesia, disattivare, erodere la logica dominante<sup>82</sup>. È questo il compito che Pasolini attribuisce ancora alla poesia, mentre immagina, a partire dal ricordo di una villa visitata a Praga, il luogo infernale dei poeti: una sorta di manicomio, il Giardino dei Poeti, dove i poeti dell'Europa dell'Est sono descritti con dignità, mentre gli italiani, segnati da gesti e abitudini da piccola borghesia, sono visti con quel disgusto così ricorrente nell'ultimo Pasolini<sup>83</sup>. Proprio in mezzo a questa visione dei poeti, irrompe una sorta di manifesto di poetica sotto forma di flusso di coscienza, in cui la poesia viene descritta come qualcosa che partecipa, ma rompe con la logica dell'acquisto e del consumo, perché «può e non può essere acquistata! E, se è per avventura acquistata, non può essere consumata! Peggio della plastica o del catrame o dei detersivi!»<sup>84</sup>. Il poeta, attraverso la poesia, convivendo con tutte le "figure

<sup>81</sup> P.P. Pasolini, *I giovani infelici*, 543.

<sup>82</sup> P.P. Pasolini, *La divina mimesis* (Einaudi, Torino 1975), ora in Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e Racconti (1962-1975)*, Walter Siti e Silvia De Laude (a cura), Mondadori, Milano 1998, vol. II, 1071-1160. Si tratta di un'opera incompiuta, pubblicata postuma nel novembre 1975, che intendeva caratterizzarsi come una riscrittura in chiave moderna della *Divina Commedia* e, in particolare, della prima cantica, re-immaginata da Pasolini come un inferno neocapitalistico in cui vengono puniti i peccatori della sua epoca, come i conformisti, i piccoli benpensanti, i volgari e altri ancora.

<sup>83</sup> Cfr. *ivi*, "Appunti e Frammenti per il IV canto", 1097-1108, appunto 3, 1099.

<sup>84</sup> *Ivi*, "Appunti e Frammenti per il IV canto", appunto 5, 1104. Partendo da un'analisi della società, in cui «non c'è alcuna soluzione di continuità tra suddito e padrone, tra lavoratore e capitalista» (appunto 4, 1103), e in cui l'essere umano è ridotto alla dimensione di "acquirente", fatta eccezione per il poeta, per il quale è impossibile avere una figura economica, in coerenza con il suo pensiero, Pasolini esprime la sua complessiva visione di cosa siano poeta e poesia: «Il poeta vive l'ansia dell'acquisto allo stato puro. Perché infatti qui, in questo Giardino, non c'è ombra di volgarità? Perché le figure economiche sono frantumate

economiche”, confondendole, avrebbe il potenziale di «degenerare le ansie dell’acquisto e della produzione in qualcosa che è la loro purezza e la loro mancanza di funzione»<sup>85</sup>.

Qui, nella forma di questa crudele e anacronistica parodia, Pasolini, consapevole della sua colpa e della colpa dei suoi simili, senza alcuna speranza di una presunta innocenza o capacità di resistenza, rompe e mette a nudo la frattura del suo secolo malato. Gli elementi per saldarla, in questa fase finale della sua traiettoria, nonostante appaiano assenti, rimangono sospesi nello spazio immateriale, paradossalmente più reale del concreto, in quel giardino evocato nella *Divina mimesis* o nello spazio da cui Epifanio e Ninetto fissano lo sguardo su un punto che si fa sempre più piccolo e distante: lì, nella realtà, il poeta diventa interprete dell’alterità della storia e delle sue inconciliabili antinomie attraverso la poesia.

dalla loro ansia. Il poeta vuole infatti vivere tutte le figure economiche possibili, vuole insieme la miseria e la ricchezza. Egli non è un acquirente! Egli è un produttore che non guadagna! È uno che produce merce che può e non può essere acquistata! E, se è per avventura acquistata, non può essere consumata! Peggio della plastica o del catrame o dei detersivi! Acquirente senza aspirazioni (il suo esprimersi basta infatti a se stesso) e produttore senza acquirenti, o quanto meno senza consumatori, egli passa la vita a vivere le ansie – che permangono in lui – di chi vuol acquistare e di chi vuol vendere: ma a un loro stato inqualificabile. Non possono essere oggettivate perché non sono più storiche. Cosa di cui non è detto che i poeti debbano rendersi conto. Essi manifestamente vivono tale caos. In una farsa in cui ognuno ha la sua parte. Far degenerare le ansie dell’acquisto e della produzione in qualcosa che è la loro purezza e la loro mancanza di funzione, è la parte del poeta».

<sup>85</sup> *Ivi*.

**L**a vicenda umana e culturale di Pasolini appare come autentico luogo antropologico da visitare per comprendere la crisi del religioso che inizia nella metà del secolo scorso e che spinge uomini di Chiesa, con un forte senso della storia – da David M. Turollo a Benedetto Calati, da don Lorenzo Milani ad Adriana Zarri – ad avviare processi culturali e di riforma che accadranno come parole e gesti nuovi soltanto al Concilio Ecumenico Vaticano II. La ricerca della fede e del sacro spinge Pasolini a dare voce al corpo veggente ed epifanico mettendo in guardia l'umanità dall'ultimo furto che la società dei consumi stava mettendo in atto: la perdita del proprio corpo. Pasolini rivendica la dignità e il diritto dell'esistenza del sacro, in contrapposizione alla società moderna che invece lo aveva estromesso sostituendolo con un'altra divinità: la tecnica e il disincanto.

Il presente volume raccoglie gli atti del convegno interdisciplinare organizzato dall'Istituto Superiore di Scienze Religiose di Palermo e curato da Luca Crapanzano, dedicato a Pier Paolo Pasolini e alla ricerca della fede, nell'anno del suo centenario e mira a presentare la poliedricità del suo pensiero, sulla cima dell'alto monte del pensiero umano, in bilico tra profezia ed eresia.

*Scritti di:* Luca Crapanzano, Salvatore Rindone, Gaspare Ivan Pitarresi, Gaetano Ingala, Costantino Lauria, Domenico Cambareri, Marcello Neri, Francesco Romeo, Marco Alberio, Francesco Diego Tosto, Giuseppe Di Caro, Rosario La Delfa

*Luca Crapanzano*, presbitero della Chiesa di Piazza Armerina, è docente di Antropologia Teologica presso la Pontificia Facoltà Teologica di Sicilia in Palermo. Rettore del Seminario diocesano, si interessa di antropologia e di teologia letteraria. Tra le sue ultime pubblicazioni *Nota di lettura a Lumie di Sicilia di Luigi Pirandello*, Lugano 2021; insieme a D. Cambareri, *Leggendo il mare colore del vino di Leonardo Sciascia*, Lugano 2022; *Arcipelago Pasolini*, Barrafranca 2023.

