



Faculté de Philosophie et Lettres
Langues et Lettres

**Il sacro nelle sceneggiature e nei trattamenti scritti da
Pasolini (1961-1975)**

Studio tematico e letterario di un materiale cinematografico

Thèse présentée par Amandine MELAN

Sous la direction du Professeur
Costantino MAEDER

En vue de l'obtention du grade de Docteur en Langues et lettres

Louvain-la-Neuve, 15 janvier 2013

“Alla cara, lieta, familiare memoria di...” mio nonno.

Ringrazio la mia famiglia e in particolare i miei genitori, mia sorella Emmanuelle e mio cognato Ludovic per il loro sostegno psicologico nonché logistico, il mio *zito* Vincenzo che condivide la mia vita dall’inizio del mio percorso dottorale, i miei amici, sempre presenti, e in particolare Cino che ha accettato di rileggere questa tesi e mi ha sempre incoraggiato. Grazie anche a Chiara, a Rita e a Matteo per le ultime revisioni.

Ringrazio il mio direttore di tesi, il Professore Costantino Maeder, così come i membri del mio *comité d’accompagnement*: i Professori Massimo Fusillo dell’Università dell’Aquila e Bart Van Den Bossche della Katholieke Universiteit Leuven e il Dott. Gian Paolo Giudicetti, collaboratore scientifico dell’Université Catholique de Louvain. Li ringrazio per i loro consigli e per la loro disponibilità. Ringrazio anche la Professoressa Loreta De Stasio dell’Universidad del País Vasco, che ha gentilmente accettato di integrare la giuria, e il Professore Heinz Bouillon, per averla presieduta con entusiasmo e simpatia. Dalla Svizzera al Belgio, alla Spagna e all’Italia, non ci sono confini per la ricerca.

Ringrazio l’Accademia Belgica di Roma e l’Istituto Storico Belga di Roma che mi hanno più volte permesso di dedicarmi esclusivamente alla ricerca grazie ai loro finanziamenti.

Durante il mio percorso, ho avuto la fortuna di frequentare, oltre all’Accademia Belgica e alla sua biblioteca, l’Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, l’Archivio Pasolini di Bologna, il Centro Pasolini di Casarsa, la Pro Civitate Christiana di Assisi, le biblioteche del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma (Luigi Chiarini), della Scuola Normale di Pisa, del dipartimento di Storia dell’Arte dell’Università di Pisa e della Civiltà Cattolica di Roma. In quei meravigliosi posti e in altri, ho fatto belli e interessantissimi incontri. Così vorrei ringraziare, per ordine alfabetico, Maurizio Ambrosini dell’Università di Pisa, Carla Benedetti dell’Università di Pisa, Gino Bulla della Cittadella di Assisi, Stefano Casi del DAMS di Bologna, Roberto Chiesi dell’Archivio Pasolini di Bologna, il Padre Virgilio Fantuzzi della Civiltà Cattolica di Roma, Angela Felice del Centro Pasolini di Casarsa, Paolo Lago Dottore di ricerca dell’Università di Verona nonché *guest star* dell’Ape Elbana di Portoferraio, Marco Marchini della Cittadella di Assisi, Stefania Parigi dell’Università Roma Tre e molti altri. Ringrazio anche Laurence Brogniez dell’Université Libre de Bruxelles che, alle Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix di Namur, mi ha fatto conoscere l’opera di Pasolini nel contesto di un interessantissimo corso di letteratura comparata.

Dimenticherò sicuramente qualcuno perché sono stati tanti gli incontri fatti durante i miei vagabondaggi di ricercatrice precaria.

*“I'm a man without conviction,
I'm a man who doesn't know
How to sell a contradiction.
You come and go,
you come and go.”*

(George Alan O'Dowd)

Indice

<i>Viaggio in Terra Sacra, con una cinepresa e una penna</i>	1
I. Premesse	11
1) Le sceneggiature e i trattamenti di Pasolini: un vasto insieme di opere letterarie ingiustamente dimenticate	11
1. Un corpus atipico ma decisamente letterario	11
2. Pasolini e l'approdo alla scrittura cinematografica: le sceneggiature in collaborazione e <i>Alì dagli occhi azzurri</i>	18
Tre racconti di <i>Alì</i> per riflettere	21
3. Gli anni Sessanta e Settanta. Pasolini regista e sceneggiatore dei propri film: da <i>Accattone</i> a <i>Salò</i> e i progetti non realizzati	23
3.1. Il primo periodo: 1960-1965	23
3.2. Secondo periodo: 1966-1969	25
3.3. Gli ultimi anni: 1970-1975	26
4. Prospettiva interna: come Pasolini considerava i suoi testi cinematografici (sceneggiature, trattamenti, soggetti)	28
4.1. Definizioni	28
4.2. Un indizio: la volontà di pubblicare le sceneggiature	30
4.3. Ostacoli alla qualità e riscritture	32
5. A meta strada fra l'autore e il lettore: un'opera "progettuale"	34
6. Prospettiva esterna: le pubblicazioni postume	36
7. Conclusione	37
8. Bibliografia riassuntiva delle sceneggiature, dei trattamenti, delle idee e dei soggetti seguita dall'indice di <i>Alì dagli occhi azzurri</i>	39
2) Pasolini « homo religiosus »	47
1. Appunti biografici	48
2. L'ossessione per la figura di Cristo e per la morte	52
3. L'influenza di Gramsci	55
4. L'atteggiamento di Pasolini verso il Vaticano	57
5. La collaborazione con la Pro Civitate Christiana di Assisi	62
6. Il cinema di Pasolini e gli organismi cattolici di controllo dei film	66
Il caso <i>La ricotta</i>	71
7. La scoperta di Mircea Eliade e di Ernesto De Martino	73
8. In conclusione	76

II. Il Sacro negli scritti cinematografici di Pasolini	79
1) Determinazione del <i>corpus</i>	79
2) Ripartizione tematica delle sceneggiature e testi correlati: sei modalità di rappresentare l'argomento religioso	80
1. La Passione e il Capro espiatorio	81
2. Il pasto rituale (incluso il cannibalismo)	88
3. Sacralità dei corpi e dell'amplesso	96
4. Un Aldilà ? Il Paradiso, l'Inferno e il suo principe: Satanasso	104
5. La Chiesa	112
6. La questione della fede	120
Dal 1961 al 1975: evoluzione del discorso religioso negli scritti per il cinema	131
III. Analisi di due testi: <i>Mamma Roma</i>, <i>Medea</i>	141
<i>Mamma Roma</i>	143
I. Il testo: una creazione	143
II. Il Sacro in <i>Mamma Roma</i>	154
III. Dal testo al film	174
IV. Rinvii ad un'altra opera: <i>Il Rio della Grana</i> . L'ombra di un romanzo mai scritto	177
<i>Medea</i>	187
I. Il testo. Dalla tragedia alla sceneggiatura: un adattamento	187
II. Il Sacro in <i>Medea</i> : una lettura in chiave antropologica (De Martino, Eliade, Girard, Frazer e Bataille)	198
III. Dal testo al film	210
IV. Rinvii ad un'altra opera: <i>Orgia</i>	213
<i>Da Mamma Roma a Medea: evoluzione del discorso del sacro.</i> <i>Verso una conclusione</i>	221
<i>Canto notturno di un pastore errante dell'Asia</i>	229
Bibliografia	245
Annesse	259
<i>Il Rio della Grana</i>	260
<i>Orgia</i> (IV Episodio: l'infanticidio)	265

Viaggio in Terra Sacra, con una cinepresa e una penna.

“(…)

Ed ecco Betlemme.

Non una città così estremamente moderna, addirittura neocapitalistica come Nazareth, o come la Gerusalemme israeliana, però una grossa cittadina, moderna, piena di macchine, di pali telegrafici, come vedi. E... qui nasce l'eterno problema della mia ricerca, che alla fine del viaggio è diventata una specie di ossessione. Quella, cioè, di trovare una Betlemme che sia il surrogato di Betlemme. Ritrovare cioè una cittadina, un villaggio che abbia conservato attraverso i millenni la propria integrità. A dire il vero ho trovato ben poco in questo senso, sia in Israele che poi in Giordania. Il mondo biblico appare, sì, ma raffiora come un rottame. Questa è la piazza dove è stata costruita la solita grande chiesa, a ricordare la grotta dove è nato Cristo.

Ecco, attraverso quella porticina si entra nelle viscere della terra, e ci si imbatte nella grotta che la tradizione dice essere quella... della nascita di Cristo. Vicino ai luoghi del primo atto, la nascita, della vita di Cristo, ecco il luogo dell'atto supremo: questa stupenda chiesetta romanica ricorda l'Ascensione, che è il momento più sublime di tutta la storia evangelica: il momento in cui Cristo ci lascia soli, a cercarlo.”¹

Queste sono le ultime righe del commento al documentario *Sopraluoghi in Palestina*, testimonianza filmica di un viaggio in Terra Santa intrapreso per trovare i luoghi dove girare *Il Vangelo secondo Matteo*. Come introduzione al mio discorso, non potevo immaginare passaggio più idoneo. Dietro all'apparente serenità di quel narratore-viaggiatore che descrive una terra straniera – quella di Gesù –, si celano le sue più profonde angosce: da una parte l'impossibilità a trovare quei surrogati di realtà perduti per sempre e l'insoddisfazione ossessiva che nasce da queste vane ricerche e dall'altra l'immensa solitudine dell'uomo.

“Il sacro in Pasolini”, per il grande pubblico, spesso rimanda al film *Il Vangelo secondo Matteo*, datato 1963-1964. Fu un successo clamoroso e inaspettato – Pasolini, per la sua vita privata, era considerato un artista scandaloso; perciò tanti hanno dubitato delle sue buone intenzioni quando annunciò che avrebbe realizzato un film sulla vita di Gesù.

¹ P. P. PASOLINI, *Sopraluoghi in Palestina*, in *Pasolini per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, p. 670. D'ora in poi, la raccolta di testi per il cinema *Pasolini per il cinema* verrà abbreviata con le lettere *PC* e per ogni citazione di un testo ivi presente ci sarà il rinvio a *PC* seguito dai numeri delle pagine interessate.

Eppure raccolse la sfida e vinse la scommessa; fu persino premiato dall'*Office Catholique International pour le Cinéma*. “Come un ateo è stato capace di girare un film così *cristiano?*”, si sono chiesti tanti cattolici. Il sacro e la religione sono degli argomenti ricorrenti nella sua opera. La sua poesia, sin dai primi anni, è piena di evocazioni della figura di Cristo e di accuse rivolte ad una Chiesa traditrice dei veri valori cristiani rimpianti da un Pasolini nostalgico di una religiosità pura, non corrotta. Significativi sono i seguenti versi, tratti dalla raccolta *La religione del mio tempo* (1957-1959), in cui il poeta pone uno sguardo retrospettivo sul proprio passato e sulle prime delusioni religiose:

Avrei voluto urlare, e ero muto;
La mia religione era un profumo.
Ed eccolo ora qui, uguale e sconosciuto,

quel profumo, nel mondo, umido
e raggiante: e io qui, perso nell'atto
sempre riuscito e inutile, umile

e squisito, di scioglierne l'intatto
senso nelle sue mille immagini...

(...)

Eppure, Chiesa, ero venuto a te.
Pascal e i Canti del Popolo Greco
Tenevo stretti in mano, ardente, come se

Il mistero contadino, quieto
E sordo nell'estate del quarantatre,
tra il borgo, le viti e il greto

del Tagliamento, fosse al centro
della terra e del cielo;
e lì, gola, cuore e ventre

squarciati sul lontano sentiero
delle Fonde, consumavo le ore
del più bel tempo umano, l'intero

mio giorno di gioventù, in amori
la cui dolcezza ancora mi fa piangere...
Tra i libri sparsi, pochi fiori

Azzurrini, e l'erba, l'erba candida
Tra le saggine, io davo a Cristo
Tutta la mia ingenuità e il mio sangue.

(...)

Fu una breve passione. Erano servi
Quei padri e quei figli che le sere
Di Casarsa vivevano, così acerbi,

per me, di religione: le severe
loro allegrezze erano il grigiore
di chi, pur poco, ma possiede;

la chiesa del mio adolescente amore
era morta nei secoli, e vivente
solo nel vecchio, doloroso odore

dei campi. (...)

(...)

(...) Non ha certo rimorso,
chi non crede in nulla, ed è cattolico,
a saper d'essere spietatamente in torto.

Usando nei ricatti e i disonori
Quotidiani sicari provinciali,
vulgari fin nel più profondo del cuore,

vuole uccidere ogni forma di religione,
nell'irreligioso pretesto di difenderla:
vuole, in nome d'un Dio morto, esser padrone.

(...)

Com'è giunto lontano dai tumulti
Puramente interiori del suo cuore,
e dal paesaggio di primule e virgulti

del materno Friuli, l'Usignolo
dolceardente della Chiesa Cattolica!
Il suo sacrilego, ma religioso amore

Non è più che un ricordo, un'ars retorica:
ma è lui, che è morto, non io, d'ira,
d'amore deluso, di ansia spasmodica

per una tradizione che è uccisa
ogni giorno da chi se ne vuole difensore;
e con lui è morta una terra arrisa
da religiosa luce, col suo nitore
contadino di campi e casolari;
è morta una madre ch'è mitezza e candore

mai turbati in un tempo di solo male;
ed è morta un'epoca della nostra esistenza,
che in un mondo destinato a umiliare

fu luce morale e resistenza.²

Questi versi sono suggestivi della « religiosità » di Pasolini³ e dei meccanismi che lo hanno spinto ad indagare sul sacro, a cercarlo senza tregua e a farne uno dei protagonisti delle sue creazioni. Nell'estratto riportato, l'inizio denota un approccio sensista dell'elemento religioso (« *La mia religione era un profumo* ») e precisa che il primo passo verso la religione, lo ha fatto il poeta (« *Eppure, Chiesa, ero venuto a te* »). Associa il mistero religioso alla natura e al mondo contadino e anticipa una nozione eliadeana sulla qualeavrò modo di tornare più avanti: il « centro del mondo » (« ... *come se / Il mistero contadino (...) fosse al centro / della terra e del cielo* »). Lo associa anche, con una certa nostalgia, ai primi amori e alla gioventù. Infine, evoca Gesù (al quale affida sia il corpo che l'anima), confermando il carattere essenziale della figura cristiana nella religiosità pasoliniana (« *Tra le saggine, io davo a Cristo / Tutta la mia ingenuità e il mio sangue* »). Ma poi la nostalgia cede il passo alla delusione quando il poeta diventa consapevole dell'associazione fra borghesia e Chiesa. Questa è la sua tragica constatazione: « *la chiesa del mio adolescente amore / era morta nei secoli, e vivente / solo nel vecchio, doloroso odore / dei campi* ». Ora il poeta denuncia le ipocrisie e le contraddizioni dei cattolici che hanno addirittura perso la fede; si rende drammaticamente conto che c'è chi « *vuole uccidere ogni forma di religione, nell'irreligioso pretesto di difenderla* », c'è chi « *vuole, in nome d'un Dio morto, esser padrone.* » La poesia finisce con il rimpianto degli anni trascorsi nel Friuli materno e con la deplorazione della morte di « *un'epoca della nostra esistenza, / che in un mondo destinato a umiliare / fu luce morale e resistenza.* »

Pasolini si avvicina al sacro con la sensibilità di un artista, ma la sua attrazione non è soltanto di natura intuitiva e sentimentale, come potrebbe risultare dai versi appena citati; egli lo vuole conoscere meglio, in tutte le sue forme e in tutte le sue modalità – da

² P. P. PASOLINI, versi tratti da *La religione del mio tempo*, in *Poesie*, Milano, Garzanti, 2005 [1961], pp. 73-106.

³ È risaputo quanto Pasolini si compiace a confondersi con la voce narrante nelle sue opere, e soprattutto nella sua poesia. Così, tante poesie possono esser dette "autobiografiche" come ad esempio la famosa *Supplica a mia madre* (P. P. PASOLINI, *Poesia in forma di Rosa* 1961-1964, Milano, Garzanti, 1964).

quella più istituzionale a quella più empirica. Studia l'argomento e legge tutto quello che gli può essere utile per capirlo meglio: la Bibbia, Freud, Gramsci, de Martino, Eliade, Frazer. Nel campo cinematografico, *Il Vangelo secondo Matteo* non sarà un punto di arrivo e nemmeno un inizio: a monte e a valle di questo progetto ce ne sono tanti altri che mettono il sacro al centro del loro discorso, facendone un vero protagonista delle loro storie. Tanti conoscono anche *Teorema* e si ricorderanno che il film (come il romanzo uscito contemporaneamente) racconta proprio il confronto con il sacro di un'intera famiglia della borghesia milanese. Forse alcuni penseranno a *Edipo Re* o a *Medea* in quanto riscritture di due miti antichi. Pasolini ha girato venti film e a parte forse nel documentario *Comizi d'amore*,⁴ non ve n'è uno che non affronti (direttamente o indirettamente, in modo esplicito o implicito) la tematica del sacro o della religione. Associati a questi venti film ci sono venti testi, fra sceneggiature, trattamenti e trascrizioni delle colonne sonore. E oltre a quei venti film con i testi rispettivi, ci sono anche tutte le sceneggiature, i trattamenti e i soggetti che non sono mai arrivati allo stadio filmico. Alcuni come *Il Padre Selvaggio* sono addirittura pronti ad essere girati. Tutti comunque si leggono con lo stesso piacere che si potrebbe provare alla lettura di una qualsiasi opera narrativa di Pasolini. Persino i progetti che sono stati abbandonati o che Pasolini non ha fatto in tempo a trasporre al cinema, persino quei testi ingiustamente sconosciuti, sono permeati dall'ossessione per il sacro. Ne basterebbero solo due per convincere lo scettico dell'interesse di uno studio del sacro in quel materiale dimenticato: *Gli Appunti per un film su San Paolo* e *Porno-Teo-Kolossal*. Il primo racconta la fondazione della Chiesa cattolica da parte dell'apostolo Paolo, mentre il secondo narra il viaggio fantastico di un re magio napoletano alla ricerca del Messia. Come farne a meno?

Nel corso del mio studio, mi capiterà numerose volte di usare le parole "sacro" e "religione". È fondamentale provare a definire questi termini, sin dall'inizio, prima di farne uso. *The Routledge Companion to the Study of Religion*,⁵ nel suo glossario, propone le seguenti definizioni:

⁴ *Comizi d'amore* (1965) è un documentario sulla sessualità degli Italiani in cui si succedono varie interviste al popolo italiano e ad alcuni intellettuali quali Alberto Moravia e Oriana Fallaci. Ho fatto la scelta di non prendere in considerazione questo testo, perché non è un'opera di finzione. Inoltre, al contrario del documentario *Sopraluoghi in Palestina* precedentemente citato, *Comizi d'amore* è quasi privo di un commento.

⁵ J. HINNELS (edited by), *The Routledge Companion to the Study of Religion*, New York, Abingdon, 2010.

Religion, minimal definition of: costly behaviour or ideas or sets of costly behaviours or ideas that are legitimated by claims to the authority of superhuman agents provide necessary (if insufficient) attributes for analytically stipulating data that might be termed “religious”.⁶

The sacred: Mircea Eliade’s (and other) formulations of the universal, transcendent essence or structure of all religious experience.⁷

Entrambe queste definizioni evocano il carattere “religioso” di un determinato tipo di esperienza, senza però spiegare cosa sia questa “religiosità” la cui definizione, a quanto pare, risulterebbe fondamentale per capire i termini “religione” e “sacro”. Ma *The Routledge Companion to the Study of Religion* non è l’unico a confondere lo studioso. Sembra quasi impossibile trovare una definizione chiara del sacro, della religione e del religioso (o della religiosità). Tutti questi termini sembrano definirsi soltanto rispetto a quello che non sono o attraverso i loro effetti. Per Silvano Petrosino, la “religiosità” o il “senso religioso” corrispondono all’esperienza del sacro,⁸ e bisogna distinguerli dalla “religione”, anche se molto spesso un legame di dipendenza si crea fra di loro, come spiega Petrosino:

La religiosità non si identifica con la religione. D’altra parte, ecco per l’appunto la difficoltà, non vi è autentica religiosità che non tenda a determinarsi in religione, cioè a salvaguardarsi in un sistema narrativo-concettuale e in un insieme di riti e norme, i quali tuttavia rischiano in ogni momento di soffocare l’autenticità stessa ch’essi son chiamati a proteggere e a incrementare.⁹

Sottolineando la distinzione fra religiosità e religione e la frequente aspirazione della religiosità a determinarsi in religione, Petrosino giunge ad una definizione del termine “religione” più precisa di quella del *Routledge Companion*: la religione, secondo Petrosino, è un “*sistema narrativo-concettuale e un insieme di riti e di norme*”, il cui ruolo è di proteggere e incrementare l’autenticità di una religiosità, di un’esperienza del sacro, con il rischio, così facendo, di “*soffocarla*”. Pur non ancora nominata, si intuisce la distinzione fra razionale e irrazionale, teorizzazione e empirismo puro. Questi recenti tentativi di definizione da parte di Petrosino e del *Routledge Companion*¹⁰ si iscrivono

⁶ *Ibid.*, p. 591.

⁷ *Ibid.*, p. 593.

⁸ S. PETROSINO, “Religiosità, religione e struttura dell’umano” in *L’antropologia religiosa di fronte alle espressioni della cultura e dell’arte*, a c. di N. Spineto, atti del Colloquio internazionale Università del Sacro Cuore, Milano, 19 febbraio 2008, Milano, Jaca Book, 2009, p. 102.

⁹ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰ Datano rispettivamente dal 2009 e dal 2010.

in una tradizione che risale agli studi del teologo tedesco Rudolf Otto (1869-1937), autore del famoso saggio *Il Sacro (Das Heilige)*, 1917.¹¹ Otto rivoluzionò il campo degli studi religiosi focalizzandosi sul concetto di “sacro” senza più riferirsi alla religione; sottolineò in quel modo l’indipendenza del primo termine rispetto al secondo. Alla parola “sacro” che, secondo lui, era diventata troppo dipendente dai concetti di “morale” e di “bene”,¹² Otto preferisce la parola (di sua invenzione) “numinoso”. Il numinoso è qualcosa di “*ganz andere*”, cioè di radicalmente e di totalmente diverso. Otto risolve nel 1917 un problema che imbarazza tuttora gli studiosi: dichiara che, siccome il numinoso sfugge al razionale, esso non è accessibile alla comprensione concettuale e quindi è impossibile definirlo. Il teologo tedesco si impegna invece ad indagare le reazioni che suscita il numinoso nell’uomo che ne fa l’esperienza (come, ad esempio, il *Mysterium tremendum*). Alcuni decenni dopo, il rumeno Mircea Eliade (1907-1986) prolunga la riflessione di Otto, con il proprio contributo agli studi sul “sacro” che torna a chiamarsi così, abbandonando il termine “numinoso”. Per definire il sacro, Eliade si limita a dire che si oppone al profano, dedicando un intero saggio a tale opposizione: *Il Sacro e il Profano* (1957).¹³ Arricchisce anche lui la terminologia religiosa creando il termine “ierofania” per designare una manifestazione del sacro,¹⁴ qualcosa di totalmente diverso dal profano. Più precisamente, la ierofania ha una triplice struttura: è insieme il divino che si manifesta come sacro, il profano attraverso il quale si manifesta e questo profano diventato significante del sacro investito com’è dalla dimensione sacra.¹⁵

A partire da questi tentativi – se non di definizione, almeno di “descrizione” – ho costruito il mio vocabolario: il sacro che evocherò è, come il numinoso per Otto, qualcosa che sfugge al razionale;¹⁶ è, come ha provato a definirlo Eliade, in totale

¹¹ R. OTTO, *Das Heilige. Über das irrationale in der idee des Göttlichen und sein verhältnis zum rationalen*, München, C. H. BECK’SCHER VERLAGSBUCHHANDLUNG, 1936 (*Le Sacré. L’élément non rationnel dans l’idée di divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Payot, 1969).

¹² Secondo Otto, il processo di moralizzazione e di razionalizzazione del numinoso che diventa ormai “sacro” avviene con la religione di Mosé. (R. OTTO, *Das Heilige*, cit., p. 95.)

¹³ M. ELIADE, *Il Sacro e il Profano*, Torino, Universale Bollati Boringhieri, 2008 [1965].

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ J. RIES, “Homo religiosus et l’expérience du sacré. Controverse récente et nouvel éclairage de la pensée de Mircea Eliade” in J. RIES et N. SPINETO (sous la direction de), *Deux explorateurs de la pensée humaine: Georges Dumézil et Mircea Eliade*, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 217-228, p. 227.

¹⁶ Detto questo è chiaro il carattere soggettivo che prende tale tipo di descrizione: “l’irrazionale” non è un concetto definito una volta per tutte. Se l’irrazionale corrisponde a tutto quello che sfugge alla comprensione umana, è evidente che i suoi limiti non sono precisi e possono cambiare con il tempo e con l’avanzare delle conoscenze.

opposizione con il profano. Riferendomi alle sue manifestazioni, mi capiterà di parlare anche di “ierofanie”. La religione, anche se si fonda sul sacro, su un “sentimento religioso”, su una ierofania iniziale, è dell’ordine del razionale: è un’organizzazione razionale basata su un’esperienza irrazionale, che cerca di proteggere, correndo però il rischio di annientarla. La religione alla quale mi riferirò, la maggior parte delle volte, sarà la religione cristiana cattolica. Il sacro, tranne quando lo preciso (il “sacro cristiano”), non è riconducibile a nessuna religione in particolare.

Lo scopo del mio studio è doppio. Innanzitutto, vorrei apportare il mio modesto contributo agli studi pasoliniani sul sacro legittimati da Giuseppe Conti-Calabrese con la pubblicazione del suo saggio *Pasolini e il sacro* nel 1994.¹⁷ La mia ricerca è tributaria anche di studi più recenti focalizzati sulle opere cinematografiche, soprattutto di quelli di Massimo Fusillo su Pasolini e il mito greco¹⁸ e di Tomaso Subini su alcuni film come *La ricotta* e *Teorema*¹⁹. Ma siccome la mia formazione universitaria è stata una formazione letteraria e poiché non sono una studiosa di cinema, ho optato per uno studio di tipo letterario appunto, senza per questo dover sacrificare il cinema alla narrativa o alla poesia, due aspetti dell’opera pasoliniana a prima vista più adatti al mio profilo di studiosa. Per poterlo fare, ho scelto di indagare sul vasto corpus di testi cinematografici scritti da Pasolini: soggetti, trattamenti e sceneggiature. Questi costituiscono un materiale fin qui troppo poco studiato eppure in grado, come intendo dimostrare ora, di rivelare nuove prospettive sull’opera di Pasolini e di arricchire la riflessione sia di chi studia il suo cinema sia di chi studia la sua letteratura. Scegliendo un tale corpus, voglio rendere omaggio a questo materiale trascurato dalla critica, dimostrando lecito uno studio letterario di tali testi. In effetti, come i romanzi, i racconti e le tragedie teatrali di Pasolini, i suoi trattamenti e le sue sceneggiature sono anche loro delle opere letterarie.

Procederò in tre tappe. La prima tappa sarà quella delle premesse. Prima dell’analisi vera e propria dei testi cinematografici di Pasolini in un’ottica religiosa e sacra, è fondamentale partire dalle seguenti affermazioni: le sceneggiature e i trattamenti scritti

¹⁷ G. CONTI-CALABRESE, *Pasolini e il Sacro*, Milano, Jaka book, 1994.

¹⁸ M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Roma, Carocci ed., 2007.

¹⁹ Ad esempio: T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*, Torino, Lindau, 2009; *Id.*, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Ente dello spettacolo, 2007.

da Pasolini sono letteratura e Pasolini era un “*homo religiosus*”. Espliciterò queste due affermazioni nel corso della prima tappa del mio percorso. Riesumerò e riassumerò i dati bibliografici e biografici di Pasolini; ricorrerò alla filologia e alla riflessione sulla letteratura per la prima affermazione, al contesto storico per la seconda.

Una volta stabilite le premesse, cercherò di costruire una riflessione generale sul sacro nell’intero corpus degli scritti per il cinema di Pasolini. Perciò, lo sottometterò tutto quanto ad un’analisi tematica. Michel Collot, in un articolo intitolato “Le thème selon la critique thématique”, definisce la nozione di *tema* come un significato individuale, implicito e concreto che esprime la relazione affettiva di un soggetto al mondo sensibile, si manifesta nel testo in modo ricorrente ma con variazioni e si associa ad altri temi per strutturare l’economia semantica di un’opera.²⁰ Il tema del sacro, in Pasolini, non è il “soggetto dell’opera”; non può essere concepito come qualcosa di esterno ma, al contrario, va inteso come intrinseco ad essa.²¹ Individuerò sei declinazioni del tema, sei *motivi*, che studierò in diversi testi del corpus predefinito. Più volte accennerò all’antropologia e alla storia religiosa, per spiegare tale o talaltra curiosità, tale o talaltra allusione oscura. Nella conclusione di questa seconda tappa, cercherò di operare una sintesi, di mettere un po’ di ordine nei risultati della mia analisi trasversale che contemplerò quindi in una prospettiva cronologica utile a determinare eventuali evoluzioni del discorso.

La terza tappa del mio studio sarà costituita dall’analisi di due testi in particolare: la sceneggiatura di *Mamma Roma* e il trattamento con i dialoghi di *Medea*. Questi due testi provenienti da due periodi distinti saranno studiati sia a livello formale sia nei loro contenuti. Così, dopo lo studio tematico della quasi totalità dei testi cinematografici, dedicherò la terza parte ad un’analisi accurata di queste due opere, scelte in quanto particolarmente rappresentative dell’espressione di quel metadiscorso che permea l’intera opera di Pasolini. Il confronto fra i due testi ci avvierà progressivamente verso

²⁰ « *Le thème selon la critique thématique est un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la relation affective d’un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations ; il s’associe à d’autres thèmes pour structurer l’économie sémantique et formelle d’une œuvre.* » Cfr M. COLLOT, “Le thème selon la critique thématique”, *Communications*, 47, 1988, pp. 79-91, p. 81. Collot giunge a tale definizione dopo aver considerato e riassunto le definizioni proposte da Serge Doubrovsky, Roland Barthes e Pierre Richard.

²¹ In quanto significato individuale e proprio dell’opera, va distinto dal *topos* che è invece un luogo comune veicolato dalla tradizione letteraria. Cfr M. COLLOT, “Le thème selon la critique thématique”, cit., p. 82.

una conclusione generale. Ma prima aprirò delle porte su altri testi, non appartenenti al mio corpus letterario-cinematografico, ma alla narrativa e al teatro, per spingere il lettore alla riflessione sulla dimensione magmatica e intricata dell'intera opera pasoliniana, un'opera di cui, ancora adesso, è difficile stabilire se profuma di scandalo oppure di santità.

Sarà poi il momento di trarre delle conclusioni da questa indagine e di provare, con i risultati, a rispondere alle numerose domande che potrebbero sorgere fin da ora: com'è percepito il sacro da Pasolini? Come percepisce la religione? E come viene rappresentata la Chiesa cattolica? Che cosa ha di più o di diverso la sceneggiatura rispetto al film nella prospettiva di un tale studio? Come viene introdotto l'elemento sacro nei suoi film a partire dalla sceneggiatura? Vi è un'evoluzione del discorso? Queste sono le domande che mi sono poste durante la mia ricerca. Passo per passo, tappa per tappa, è giunto il momento di saperne di più.

I. Premesse

1) Le sceneggiature e i trattamenti di Pasolini: un vasto insieme di opere letterarie ingiustamente dimenticate

1. Un corpus atipico ma decisamente letterario

Di fronte ad una sceneggiatura o ad un trattamento, è normale sentirsi in difficoltà. I testi cinematografici non hanno una tradizione lunga alle spalle, perciò non è evidente il modo in cui considerarli ed eventualmente studiarli. La loro funzionalità originale sarebbe forse in grado di alterare il loro potenziale statuto di testi letterari. Inoltre, è palese che un testo cinematografico non vale un altro. Vi sono sceneggiature che non possono essere considerate letteratura, ma potrebbero essere studiate comunque, ad esempio nel contesto di uno studio semiotico. Quelle di Pasolini si distinguono nettamente dalla massa: la loro letterarietà è incontestabile. Va comunque approfondita la riflessione ed è importante sovrapporre un'ossatura teorica alle troppo vaghe sensazioni provate alla lettura di una sceneggiatura scritta da Pasolini. Appena abbozzata la riflessione intorno alla delicata domanda "è letteratura?", si profila subito all'orizzonte un'altra domanda che, più di una volta, ha messo in difficoltà lo studioso della letteratura: "che cos'è la letteratura?" La seconda domanda ne fa sorgere spontaneamente una terza: "che cos'è l'arte?" Molti studiosi si sono posti queste domande senza mai però riuscire a chiudere definitivamente il discorso. Troppi sono i fattori culturali nonché estetici, cognitivi e filosofici che entrano in gioco e mischiano ogni volta le carte (quello che un Europeo, nel 2012, considera arte era considerato tale da un Cinese del Cinquecento?). Ma risolverle non è il mio scopo; tuttavia mi sembra giusto interrogarmi un minimo sulla natura del corpus che intendo studiare. Luca Aimeri, nel suo *Manuale di sceneggiatura cinematografica*,²² propone la seguente definizione:

²² L. AIMERI, *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, Torino, Utet, 1998.

Sceneggiare significa inventare una storia, articolarla e organizzarla in un racconto, e suggerire, di quest'ultimo, il discorso filmico attraverso lo stile di scrittura.²³

Aimeri sottolinea una caratteristica imprescindibile della sceneggiatura: il non essere un prodotto finito. L'oggetto-sceneggiatura si potrebbe quindi riassumere in quattro parole-chiave: narrazione, suggestione, stile e incompiutezza. Una quinta parola, implicita nella definizione di Aimeri, sarebbe: "narratario". Il fatto che la sceneggiatura miri alla realizzazione di un film conferisce ad essa un carattere profondamente funzionale che può rivelarsi imbarazzante quando si cerca di legittimarne la letterarietà. Eppure, la stessa funzionalità contraddistingue anche testi incontestabilmente letterari come i testi teatrali o i libretti d'opera. Aimeri precisa che se la si vuole considerare letteratura, bisogna definire la sceneggiatura "letteratura di confine" o – peggio : – "letteratura di servizio",²⁴ il che di certo non facilita l'integrazione di quei testi nella sfera letteraria. Gli scritti cinematografici di Pasolini possono lasciare lo studioso perplesso perché, alla base, una sceneggiatura non è altro che "il film scritto"; è una fase preliminare alla realizzazione di un film. Ma la stessa e identica cosa vale anche per i testi teatrali e per i libretti d'opera. Marco De Marinis, nel suo libro *Capire il teatro*, ricorda d'altronde al lettore che il testo spettacolare costituisce solo un aspetto fra i tanti del fenomeno teatrale: l'aspetto segnico-testuale.²⁵ Tuttavia la letteratura teatrale esiste.

Le sceneggiature vanno generalmente lette da un produttore cinematografico nonché da un gran numero di professionisti del cinema quali gli attori, l'ingegnere del suono, il costumista o ancora il montatore. Spesso questi sono gli unici destinatari di quei testi che così non escono dalla stretta sfera professionale per la quale sono stati redatti. Ma le sceneggiature di Pasolini sono anche andate incontro ad un pubblico amatoriale di "semplici lettori" (più avanti evocherò le pubblicazioni di cui sono state oggetto) e si sono rivelate in grado di procurare piacere estetico e emozioni ad un qualsiasi amatore di letteratura. È vero che, il più delle volte, la sceneggiatura e la scrittura letteraria appaiono come due pratiche dissociate; tuttavia, non sempre le due pratiche si

²³ *Ibid.*, p. 18.

²⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁵ M. DE MARINIS, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni Editore, 2000.

distinguono l'una dall'altra, soprattutto quando lo sceneggiatore – come è il caso di Pasolini – è anche scrittore.²⁶

Nel caso di Pasolini, la ricezione delle sue sceneggiature si opera quindi, come per i testi teatrali, su due piani – un piano funzionale e un piano puramente estetico. Genette afferma l'importanza di due parametri nella relazione artistica: il *produttore*²⁷ da una parte e il *ricevitore* dall'altra. Per creare un oggetto artistico, le condizioni sarebbero le seguenti: il *produttore* deve accompagnare il suo creare con un'"intenzione estetica" orientata verso l'apprezzamento del *ricevitore*; il *ricevitore*, per quanto lo riguarda, deve fornire una risposta e essere cosciente dell'intenzione estetica del *produttore*.²⁸ L'autore di una sceneggiatura dovrebbe quindi pensarla come un oggetto da sottomettere al giudizio estetico di potenziali lettori che sarebbero indipendenti dalla realizzazione del film, esterni ad essa. I lettori, per considerare la sceneggiatura un oggetto artistico, dovrebbero risentirla come tale e pensare che l'autore abbia voluto ottenere tale effetto su di loro. Tale "collaborazione" fra l'autore (il *produttore*) e il lettore (il *ricevitore*) è d'altronde stata sottolineata dallo stesso Pasolini che, nel caso della lettura di una sceneggiatura, stima questa collaborazione più importante ancora di quella che presuppone la lettura di un romanzo:

(...) l'autore di una sceneggiatura fa al suo destinatario la richiesta di una collaborazione particolare, quella cioè di prestare al testo una compiutezza « visiva » che esso non ha, ma a cui allude. Il lettore è complice, subito – di fronte alle caratteristiche tecniche subito intuite della sceneggiatura – nell'operazione che gli è richiesta : e la sua immaginazione rappresentatrice

²⁶ Come scriveva Foucault: "il fatto, per un discorso, di avere un nome di autore, il fatto che si possa dire 'questo è stato scritto da un tale', o 'un tale ne è l'autore', indica che questo discorso non è una parola quotidiana, indifferente, una parola che se ne va, che vola e passa, immediatamente consumabile, ma che si tratta di una parola che deve essere ricevuta in un certo modo, e che, in una data cultura, deve ricevere un certo statuto." Cfr M. FOUCAULT, "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de Philosophie*, luglio-settembre 1969; trad. it. : "Che cos'è un autore?", in M. FOUCAULT, *Scritti letterari*, a c. di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 8.

²⁷ Da non confondere con il produttore cinematografico.

²⁸ "La relazione estetica in generale consiste in una risposta affettiva (d'apprezzamento) a un oggetto attenzionale qualunque, considerato per il suo aspetto – o piuttosto: a un oggetto attenzionale che è l'aspetto di un oggetto qualunque. Tale oggetto può essere naturale o "prodotto" dall'uomo, ossia risultante da un'attività umana di ordinamento e/o di trasformazione. Quando il soggetto di questa relazione, a torto o a ragione, e in qualunque misura ciò avvenga, assume tale oggetto come un prodotto umano e presta al suo produttore un' "intenzione estetica", ossia l'obiettivo di un effetto da ottenere o la "candidatura" a una ricezione estetica, l'oggetto viene recepito come un'opera d'arte, e la relazione si specifica come relazione, o funzione artistica." G. GENETTE, *L'opera d'arte. La relazione estetica*, Bologna, CLUEB, 1998, p. 253.

entra in una fase creativa molto più alta e intensa, meccanicamente, di quando legge un romanzo.²⁹

Pasolini, quindi, invita ad una ricezione attiva, partecipativa: oltre ad accettare il testo così come si presenta a lui, il lettore si deve impegnare a “*prestare al testo una compiutezza visiva che esso non ha, ma a cui allude*”. La collaborazione autore-lettore intorno al testo è dunque cementata da un patto di lettura particolarmente impegnativo. Questo patto di lettura appare fondamentale per dare una legittimazione letteraria alle sceneggiature che lo meritano. È perciò nella prospettiva di questa collaborazione che prenderò in considerazione la produzione scritta per il cinema di Pasolini al fine di sottolinearne il valore letterario: studiandola da una parte in una prospettiva interna – relativa al punto di vista del *produttore*, lo scrittore – e dall’altra in una prospettiva esterna – relativa a quello del *ricevitore*, il lettore. Fra lo scrittore e il lettore, bisogna anche non dimenticare che c’è il testo, detentore anch’esso delle sue verità riguardo alle questioni estetiche e letterarie. Non pretendo che questo approccio sia il migliore ma mi permetterà almeno di strutturare il mio discorso. Anche se, per molti studiosi, il testo dovrebbe essere l’unico garante della propria letterarietà, stimo fondamentali le figure dell’autore e del lettore in questo caso, proprio perché le loro presenze non sono garantite: quando la sceneggiatura si limita ad essere *solo* uno strumento nell’elaborazione di un film, lo sceneggiatore non assume una figura autoriale ed è solo un lavoratore all’interno di una squadra di lavoro; il lettore di tale sceneggiatura è un professionista che legge per informarsi del lavoro da eseguire. Quando invece la sceneggiatura è *anche* un oggetto letterario, lo sceneggiatore si fa anche autore e scrittore e la lettura può anche diventare un atto libero e non per forza condizionato dal lavoro.

Di fronte all’imbarazzante concetto di “letteratura”, Pasolini cerca di definirla dichiarando che, dal punto di vista tecnico, l’operazione letteraria consiste in

²⁹ P. P. PASOLINI, “La sceneggiatura come ‘struttura che vuole essere altra struttura’”, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2007 [1972], pp. 188-197, p. 190. Nello stesso saggio, Pasolini precisa: “La caratteristica principale del « segno » della tecnica della sceneggiatura, è quella di alludere al significato attraverso due strade diverse, concomitanti e riconfluenti. Ossia : il segno della sceneggiatura allude al significato secondo la strada normale di tutte le lingue scritte e specificamente dei gerghi letterari, ma, nel tempo stesso, esso allude a quel medesimo significato, rimandando il destinatario a un altro segno, quello del film da farsi. Ogni volta il nostro cervello, di fronte a un segno della sceneggiatura, percorre contemporaneamente queste due strade – una rapida e normale, e una seconda lunga e speciale – per coglierne il significato.” (Ibid.)

un'applicazione di figure retoriche dal cui amalgama si costituisce lo stile e tra le quali la predominante è la metafora:

Tra le figure retoriche, dal cui amalgama si costituisce lo stile, la metafora è la predominante. Anzi, si può dire che non ci sia frammento di un'opera letteraria che non sia sospeso, lievitato, individuato da una metaforicità almeno albeggiante.³⁰

Si potrebbe mettere in discussione tale definizione: in effetti, la metafora, nei *cognitive studies*, è apparsa un elemento chiave del linguaggio umano, piuttosto che della letteratura. Ma, tornando alla prospettiva “*produttore-ricevitore*” che ho adottato, è la presa di posizione di Pasolini stesso rispetto alla letteratura, che, in quanto tale, ritengo interessante; l'atteggiamento di Pasolini rispetto ai suoi scritti per il cinema è stato oltretutto determinante nel loro processo di legittimazione. Nelle sceneggiature, nei trattamenti e nei soggetti scritti da Pasolini affiorano numerose metafore, ma non solo: anche ellissi, asindetici e domande retoriche. Lo stile di Pasolini, sia nei suoi testi cinematografici sia in tutti gli altri (racconti, romanzi, anche saggi come *Gennariello*³¹), è caratterizzato a volte dall'uso del discorso indiretto libero, molto spesso da un registro di lingua popolare o addirittura dialettale, dall'implicazione diretta del narratore nella sua narrazione (egli spesso emette giudizi sui personaggi), dall'uso del presente nella maggior parte della sua produzione letteraria (in una lettera a Livio Garzanti del 1954 scrive non a caso: “*la mia 'poetica' narrativa [...] consiste nell'incatenare l'attenzione sui dati immediati*”), alcune volte dall'autocitazione e in altri casi più frequenti da citazioni intertestuali. La decisione di scrivere le proprie sceneggiature come scriveva i romanzi, ricorrendo alle stesse figure di stile, non è insignificante. Ecco tre esempi tratti dalle sceneggiature di *Accattone* (1961), *Uccellacci e Uccellini* (1965-1966) e *il Fiore delle mille e una notte* (1973-1974):

- Tutto brucia. Il sole tenero della mattina di fine estate, come calce rovente. Una faccia bruciata alza la scucchia coi due buchi sulle guance, e lo sguardo acquoso:
SCUCCHIA: Ecco la fine del mondo. Fateve vede bene, nun v'ho mai visto de giorno! V'ho sempre visto a lo scuro! Che, le donne v'hanno fatto sciopero?
E ride, sdentato.

³⁰ ID., “Cinema e letteratura: appunti dopo *Accattone*”, *PC*, p. 145.

³¹ ID., *Gennariello*, in *Lutere Letterane*, Milano, Garzanti, 2009 [1976]. Anche in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999.

Si è rivolto a chi? A una batteria di sbragati sulle seggiolette cotte dal sole di un baretto della Marranella.

La faccia di Mommoletto:

MOMMOLETTO: Ancora non sei morto? Eppure m'hanno detto che il lavoro l'ammazza la gente!³²

- I tre amici camminano, camminano. Ora però la strada campestre è parallela a una grande strada statale: i pochi campi sopravvissuti hanno un'aria malinconica, e il sole li brucia senza speranza.

Intorno, tra le due strade, e più lontano, nella campagna ondulata, sorgono enormi costruzioni, chiare, bianche, infernali. Sono fabbriche, alcune finite, altre ancora in costruzione, con le loro sagome di città del futuro, assurde, in quella povera campagna.

C'è qualcosa di triste e di misterioso, in tutto questo. E infatti i tre amici sono accompagnati dalla fioca musica funeraria che aveva sottolineato l'apparizione del corvo. Quel che è più curioso è che le fabbriche non sembrano funzionare. E quindi uno strano silenzio, un ozio arcano grava su di loro.

Si tratta di uno sciopero? Forse no. Gli operai sono infatti fuori dalle fabbriche, per le strade. Neri in quel silenzioso biancore del sole di mezzogiorno. Forse mangiano fuori anziché nelle mense. Sono sparsi, qua e là, lungo i muri delle fabbriche, lungo i cigli dei fossati secchi. Muti, assenti, come chiusi in un inesprimibile stato di attesa.

I tre camminano e guardano, come presi da quello spettacolo, che, se non è di morte, è di vigilia della morte.³³

- Ed ecco che da una delle stradine che sboccano dalla periferia sullo spiazzo con le palme (oppure da un grande vialone deserto nella polvere) giunge uno straniero, che si aggira come cercasse qualcosa, o osservasse qualcosa con assorto interesse.

È l'autore del film, vestito del resto quasi come i quattro ragazzi cairoti. Egli cammina eccitato e assorto. Guardando intorno a sé così avidamente che quasi ha un'espressione stanca e esausta nel viso.

A un tratto tira fuori un bloc-notes a quadretti, da poche lire, e prende disordinatamente appunti indecifrabili, buttati giù nel nervosismo esaltato.³⁴

L'uso del presente – tempo tipico della sceneggiatura – in opposizione con il passato remoto – tempo incontestabilmente letterario in quanto è il tempo della narrazione – rimanda lo studioso al “grado zero della scrittura”, caratteristico delle nuove forme letterarie emergenti nel Novecento, come lo ha definito Roland Barthes in un saggio del 1953,³⁵ più o meno contemporaneo al periodo in cui Pasolini si dedicò alla narrativa e fece, per altri, le sue prime esperienze nel campo della scrittura di sceneggiature.

³² PC, p. 7.

³³ PC, p. 770.

³⁴ PC, pp. 1797-1798.

³⁵ R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1971.

Eppure, al contrario del famoso romanzo di Albert Camus *l'Etranger* citato da Barthes come esempio,³⁶ non si può dire che, nelle sceneggiature e nei trattamenti di Pasolini, “*l’écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d’un langage s’abolissent au profit d’un état neutre et inerte de la forme.*”³⁷

L’adozione di un linguaggio popolare o dialettale, sia nei romanzi che in sceneggiature come quella di *Accattone*, denota perfettamente un’altra tendenza letteraria propria al Novecento,³⁸ che Barthes interpreta in questo modo:

Aussi, la restitution du langage parlé, imaginé d’abord dans le mimétisme amusé du pittoresque, a-t-elle fini par exprimer tout le contenu de la contradiction sociale: dans l’œuvre de Céline, par exemple, l’écriture n’est pas au service d’une pensée, comme un décor réaliste réussi, qui serait juxtaposé à la peinture d’une sous-classe sociale; elle représente vraiment la plongée de l’écrivain dans l’opacité poisseuse de la condition qu’il décrit. Sans doute s’agit-il toujours d’une *expression*, et la Littérature n’est pas dépassée. Mais il faut convenir que de tous les moyens de *description* (puisque jusqu’à présent la Littérature s’est surtout voulu cela), l’appréhension d’un langage réel est pour l’écrivain l’acte littéraire le plus humain. Et toute une partie de la Littérature moderne est traversée par les lambeaux plus ou moins précis de ce rêve : un langage littéraire qui aurait rejoint la naturalité des langages sociaux. (...) Mais quelle que soit la réussite de ces peintures, elles ne sont jamais que des reproductions, des sortes d’airs encadrés par de longs récitatifs d’une écriture entièrement conventionnelle.³⁹

La “*plongée de l’écrivain dans l’opacité poisseuse de la condition qu’il décrit*” potrebbe essere una condizione necessaria per scrivere una sceneggiatura. Il narratore – come il narratorio – devono giocare sull’illusione dell’*hic et nunc*. L’uso del presente così come il ricorso ad un linguaggio popolare o al dialetto sono degli elementi che rafforzano l’impressione di realismo, di visione diretta, di qualcosa che succede “sotto gli occhi” del fruitore. Non è un caso se una parte importante della letteratura moderna condivide le stesse caratteristiche: il cinema è un prodotto della modernità e, così come la letteratura lo ha influenzato, a sua volta esso stesso ha influenzato (e continua a influenzare) la letteratura.

³⁶ *Ibid.*, p. 67.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Questa tendenza ebbe comunque i suoi precursori già nell’Ottocento : Giovanni Verga ne è uno dei più noti. Ebbe tra l’altro un’influenza più che probabile su Pasolini.

³⁹ R. BARTHES, *Le degré zéro de l’écriture*, cit., p. 71.

Questi spunti di riflessione, nati dalla definizione della letteratura da parte di Pasolini, cioè dall'autore, sono naturalmente arrivati ai suoi testi. Ma è intorno alla bipolarità *produttore-ricevitore* che si articolerà prevalentemente la mia riflessione, almeno nella prima parte di queste premesse. Tuttavia, prima di affrontare quel nesso fondamentale, è utile ricordare il percorso cinematografico-letterario di Pasolini, dal suo approdo alla scrittura cinematografica negli anni Cinquanta quando scriveva sceneggiature in collaborazione per registi come Fellini e Bolognini, agli anni Sessanta e Settanta, quelli del cinema in proprio e quindi anche delle sceneggiature in proprio.

2. Pasolini e l'approdo alla scrittura cinematografica: le sceneggiature in collaborazione e *Alì dagli occhi azzurri* (Anni Cinquanta)

La mia passione per il cinema è così strettamente legata alla mia evoluzione personale, ne fa così intimamente parte, che alcune mie opere letterarie dell'epoca [gli anni della guerra] erano scritte come fossero destinate a diventare sceneggiature, prima che avessi girato un solo metro di pellicola. Non ho mai avuto bisogno di alcuna specifica cognizione di tecnica cinematografica. La mia educazione cinematografica non si appoggiò ad alcun aiuto esterno. Quando finalmente cominciai a girare film, scoprii che giungevano a proposito le mie iniziali esperienze filmiche. Prima di cominciare un film ho così chiara in mente la successione delle immagini che posso fare a meno d'una precisa conoscenza dei dettagli tecnici. Non ho bisogno di sapere che un certo tipo di ripresa si chiama panoramica per far muovere la macchina da presa in un certo modo su una certa realtà.⁴⁰

Pasolini si avvicina alla Settima Arte, come tanti suoi coetanei, durante gli anni dell'università, frequentando un cine-club, in questo caso il cine-club di Bologna. Vi vengono proiettati l'opera intera di René Clair e alcuni film di Chaplin. È quindi già verso la fine degli anni Trenta⁴¹ che nasce in lui una passione per il cinema che non lo abbandonerà mai e che avrà un'importante influenza sulla sua opera letteraria, prima ancora che diventi regista. Eppure, quando arriva a Roma il 28 gennaio 1950 con sua

⁴⁰ *Der Tagesspiegel*, gennaio 1966. In F. DI GIAMMATEO (a c. di), *Lo scandalo Pasolini*, Studi monografici di BIANCO E NERO, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1976, p. 19.

⁴¹ Pasolini ha solo 17 anni quando si iscrive, nel 1939, alla Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna.

madre, esiliato volontariamente dal Friuli per via della sua omosessualità giudicata scandalosa⁴² e della presenza diventata ormai tirannica e insopportabile di suo padre, è solo la necessità di guadagnare soldi per sopravvivere che lo spinge a bussare alle porte di Cinecittà. Lui che cerca invano di lavorare come insegnante, come ultima risorsa si iscrive al *Sindacato comparse*. Quell'anno lì, Pasolini scopre le *borgate*, la periferia romana, e tutta una serie di personaggi che ispireranno successivamente la sua opera letteraria e l'inizio della sua opera cinematografica. Fra questi, Pasolini fa la conoscenza di Sergio Citti che diventerà uno dei suoi più cari collaboratori. Operaio appena maggiorenne, Citti gli apre le porte di un mondo bandito offrendogli una chiave: il suo linguaggio. Insegna a Pasolini il modo di parlare dei sottoproletari romani e diventa il suo consigliere linguistico, la persona di riferimento per lo scrittore che comincia a scrivere prima dei romanzi e dei racconti, poi delle sceneggiature, sulle *borgate*, sul sottoproletariato romano, sugli esclusi della Città Eterna. L'opera letteraria di Pasolini è profondamente segnata dalla scoperta di questa realtà marginale; prende una svolta artistica. Pasolini, durante gli anni Cinquanta, scriverà e pubblicherà i suoi due grandi romanzi "romani": *Ragazzi di vita* nel 1955 e *Una vita violenta* nel 1959. Ma *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* non sono le uniche testimonianze dell'attività letteraria di Pasolini nel corso di quel decennio: già nel 1950 troviamo scritti di finzione in prosa (racconti, abbozzi di romanzi, ecc.) caratteristici di quel nuovo contesto di scrittura dell'artista bolognese di nascita, friulano di cuore. Gran parte di essi sono riuniti nella raccolta *Alì dagli occhi azzurri* pubblicata nel 1965.⁴³ La prima metà è costituita da scritti datati tra gli anni 1950 e 1959; la seconda metà, che comincia con la sceneggiatura di *Accattone*, copre la prima metà degli anni Sessanta. La Roma sottoproletaria è il teatro della maggior parte degli scritti di *Alì*. Esiste una certa omogeneità tematica; invece non si può dire la stessa cosa a proposito della forma adottata da ognuno di loro e dai diversi generi letterari a cui ricollegarli. *Alì* è un'opera polimorfa, fatta di racconti, appunti, abbozzi di romanzi, poemi e sceneggiature. Inoltre, gran parte di questi hanno in comune la presenza più o meno tangibile di riferimenti alla tecnica cinematografica. Che si tratti di una vaga impressione (quando la focalizzazione sembra coincidere con l'obiettivo di una videocamera) o dell'uso concreto di un

⁴² È appena stato condannato per corruzione di minorenni. Confondendo il suo orientamento sessuale con la sua repressibile attrazione per i più giovani, i suoi avversari politici gli rimproverano la sua omosessualità e lo escludono dal PCI.

⁴³ Altri racconti sono stati riuniti nella raccolta postuma *Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane (1950-1966)*, a c. di W. Siti, Torino, Einaudi, 1995.

vocabolario proprio al cinema, l'influenza della Settima Arte sulla letteratura pasoliniana risulta chiara in *Ali dagli occhi azzurri* e testimonia di un avvicinamento del tutto personale e graduale di Pasolini al cinema.⁴⁴

Nel marzo del 1954, Pasolini collabora con Giorgio Bassani, Basilio Franchina, Florestano Vancini, Antonio Altoviti e Mario Soldati alla sceneggiatura del film di Soldati *La donna del fiume*, tratta da un soggetto di Alberto Moravia e Ennio Flaiano. Se, come visto prima, la sua passione per il cinema contamina la sua opera letteraria ben prima di questo primo lavoro da sceneggiatore, è proprio con questa collaborazione che il suo investimento nel genere si ufficializza e che cominciano a susseguirsi i contratti: Luis Trenker, Charles Vidor, Florestano Vancini, ecc. Ma anche e soprattutto Federico Fellini, che gli chiede di collaborare alla scrittura dei dialoghi de *Le notti di Cabiria* (1957) in quanto specialista del linguaggio delle borgate e che lo richiamerà in modo officioso per *La dolce vita* (1960), e Mauro Bolognini, con il quale ha inizio, a partire dal 1957 con *Marisa la Civetta*, un'importante e fruttuosa collaborazione. Sarà proprio Bolognini a proporre a Pasolini, che ha sempre lavorato insieme ad altri sceneggiatori – tra cui scrittori affermati quali Giorgio Bassani, Cesare Zavattini, Goffredo Parise, ecc. –, di scrivere per la prima volta da solo una sceneggiatura: quella de *La notte brava* (1958-1959).

Nel 1960 sta maturando l'idea di scrivere e girare un film in proprio. Desidera tentare l'esperienza cinematografica perché sente il bisogno di adottare una tecnica nuova. Ha pronto un soggetto, quello de *La commare secca*, ma poi ci rinuncia a favore di un altro progetto: *Accattone*. Bolognini e Fellini lo aiutano a concretizzare questo progetto, il primo trovandogli un produttore (Alfredo Bini), il secondo procurandogli i mezzi per realizzare due intere sequenze di *Accattone*. Pasolini si dedicherà al cinema fino alla morte improvvisa, quindici anni dopo, lasciando sceneggiature e trattamenti incompiuti.

⁴⁴ Va segnalato anche in *Petrolio*, nelle "Visioni del Merda", lo stesso stile "cinematografico" (P. P. PASOLINI, *Petrolio*, Milano, Mondadori, 2011 [prima pubblicazione: Torino, Einaudi, 1992]).

Tre racconti di Alì per riflettere

Squarci di notti romane, il testo di apertura di *Alì*, datato del 1950, è una descrizione lunga circa trenta pagine, assai scucita, di Roma e dei suoi abitanti. La descrizione è progressiva, sembra seguire i passi del narratore che, con una videocamera in mano, confida al lettore una serie di istantanee, di immagini rubate al quotidiano e di sonorità varie, scoppi di voci, discorsi interrotti, frammenti di vite, ai quali si sovrappone il commento del narratore. Se la prima parte è più incentrata sui luoghi, la seconda integra alla toponimia romana esseri umani i cui nomi sono ripetuti più volte – si tratta di Arnaldo, Gabriele, Nadia... – e le cui vite sono abbozzate; sono specie di istantanee romane, di frammenti di umanità rubati dall'obiettivo o dalla penna. L'impressione cinematografica che la scrittura di *Squarci di notti romane* sembra manifestare è confermata direttamente da questo breve paragrafo, nelle prime pagine:

Dopo le panoramiche grandiose e le carrellate smaglianti, l'obiettivo dovrà insomma decisamente puntare su Trastevere e i suoi felici parlanti.⁴⁵

Il riferimento alla tecnica cinematografica non è solamente sottinteso ma diventa addirittura artificio letterario per Pasolini. Così facendo, l'autore comincia a mettere in questione la scissione fra queste due forme artistiche che sono la letteratura e il cinema.

Studi sulla vita di Testaccio, il settimo testo della raccolta, datato 1951, narra un breve episodio della vita di due piccoli romani i cui gatti vengono crudelmente massacrati da altri ragazzini del quartiere popolare di Testaccio. La trama è quindi ridotta al minimo e fa ancora vedere il quotidiano del piccolo popolo romano contemporaneo a Pasolini quando scrive il racconto. L'aspetto destrutturato e il carattere di vagabondaggio di *Squarci di notti romane* fanno posto qui ad una scrittura in apparenza più elaborata, più strutturata. In *Squarci di notti romane* l'uso del presente dà al testo un'impressione di simultaneità – l'azione descritta accade proprio ora, "sotto gli occhi" del lettore.⁴⁶ L'uso del futuro invece suggerisce, in *Studi sulla vita di Testaccio*, una serie di azioni da compiere per raggiungere uno scopo che sembrerebbe essere la realizzazione filmica

⁴⁵ P.P. PASOLINI, *Squarci di notti romane*, in *Alì dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 2007, p. 10.

⁴⁶ Rimando il lettore a quanto scritto da Emile Benveniste: "Ogni volta che un parlante impiega la forma grammaticale di 'presente' (o una sua equivalente), situa l'avvenimento come contemporaneo dell'istanza del discorso che lo menziona." E. BENVENISTE, *Il linguaggio e l'esperienza umana* [1965], in *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1974; trad. it.: *Problemi di linguistica generale II*, Il Saggiatore, Milano, 1985, p. 90.

della storia raccontata. Di nuovo ritroviamo descrizioni dettagliate e, soprattutto, indicazioni tecniche cinematografiche simili a quelle rilevate in *Squarci di notti romane*:

Su Testaccio si vedrà sempre un cielo caliginoso e allucinato. Tepore primaverile ancora gelido; vernice verde degli alberi macchiati dal viola o dall'indaco di alberelli da frutta, con grazia da paesaggio giapponese. Panoramica iniziale – dall'alto, come in qualche classico del cinema francese, René Clair: – Porta Portese, Riformatorio dei minorenni – di uno stinto, solido barocco romano – lungoteveri alti, deserti. Ma questo di scorcio: l'obbiettivo si fermerà subito contro la riva di Testaccio.⁴⁷

Per concludere momentaneamente con *Ali*, citerò *Mignotta*, decimo testo della raccolta datato del 1954, che è sottotitolato fra parentesi *Relazione per un produttore*. *Mignotta* narra la discesa agli inferi di una giovane contadina venuta a vivere a Roma per sposare uno sconosciuto e costretta a prostituirsi dopo la morte prematura del suo giovane marito. I verbi sono coniugati ora all'imperfetto, ora al passato remoto, come spesso avviene nella letteratura “tradizionale”, quando si racconta una storia; la struttura del testo è effettivamente assai classica e l'aspetto generale è molto meno sconcertante rispetto a *Squarci di notti romane* e *Studi sulla vita di Testaccio*. Il sottotitolo però indica a priori una finalità – fittizia o vera – del racconto che annuncia: è destinato ad essere letto da un produttore. Ma non è una sceneggiatura, né un trattamento: la simultaneità e l'anticipazione, la tecnicità del vocabolario descrittivo, l'impressione di una focalizzazione operata tramite l'obbiettivo di una videocamera qui sono assenti. *Mignotta* è solo un racconto classico. Oltretutto non ha un equivalente filmico. L'allusione ad un produttore si spiega in due modi diversi: il primo è che Pasolini, nell'anno che fu quello della sua collaborazione alla sceneggiatura de *La donna del fiume*, avrebbe veramente pensato di proporre un soggetto ad un produttore, il secondo è che, indifferente di portare a un qualsiasi termine quest'impresa, Pasolini abbia concepito il sottotitolo come un artificio letterario simile all'adozione delle caratteristiche identificate in *Squarci di notti romane* e *Studi sulla vita di Testaccio*. Il risultato, di nuovo, è un gioco sui confini fra le varie modalità del *fare letteratura*.

⁴⁷ P.P. PASOLINI, *Studi sulla vita di Testaccio*, in *Ali dagli occhi azzurri*, cit., p. 81.

3. Gli anni Sessanta e Settanta. Pasolini regista e sceneggiatore dei propri film: da *Accattone* a *Salò* e i progetti non realizzati

3.1. Il primo periodo: 1960-1965

Accattone segna per Pasolini, nel 1960, l'inizio di una carriera di regista di film di cui scrive anche le sceneggiature (malgrado un soggetto già pronto in cassetto: quello de *la Commare secca*). Sempre nel 1960, reciterà una piccola parte nel *Gobbo* di Lizzani. Come ricorda Nico Naldini nella sua cronologia introduttiva ai due volumi dei Meridiani *Per il Cinema*,⁴⁸ Pasolini decide di girare *Accattone* in un contesto politico particolare: il 7 luglio 1960 una manifestazione sindacale era stata repressa nel sangue a Reggio Emilia ed erano state richieste le dimissioni del governo Tambroni che arrivarono il 19 dello stesso mese. In quel clima di rivolta popolare, Pasolini si sente incoraggiato a fare quel passo decisivo verso la regia con il progetto *Accattone*. Bolognini gli trova un produttore – Bini – e Fellini gli dà il suo sostegno. Pasolini ha già chiaro in mente come lo vuole girare: darà la prevalenza alle persone sui paesaggi, sceglierà loro direttamente nelle periferie romane senza ricorrere ad attori professionisti, lavorerà con mezzi semplici, addirittura rozzi. Girando *Accattone*, continua in qualche maniera il lavoro cominciato con *Ragazzi di vita* (o prima ancora in alcuni racconti ora riuniti in *Storie della Città di Dio*)⁴⁹, ma lo avvia allo stesso tempo verso la sua conclusione: il mondo delle borgate gli appare sempre più disumano e violento, ha perso molto della sua vitalità con l'avanzata del neo-capitalismo. Se non si vede ancora in *Accattone*, lo si noterà un anno dopo in *Mamma Roma*. Le riprese di *Accattone* si fanno nell'aprile 1961 e il film è presentato alla Mostra di Venezia a settembre. Il pubblico italiano non lo apprezza ma il film riscontra successo in Francia dove Marcel Carné ne parla con grande entusiasmo. Segue quindi *Mamma Roma*: per la sceneggiatura Pasolini può di nuovo contare sull'amico e consigliere Sergio Citti mentre il fratello Franco dopo aver indossato i panni di *Accattone* è chiamato a indossare quelli di Carmine. Alla Mostra di Venezia, nel 1962, questo secondo film sarà accolto con più

⁴⁸ Questa Cronologia stabilita dal cugino di Pasolini Nico Naldini mi è stata molto utile per ripercorrere quegli anni.

⁴⁹ P. P. PASOLINI, *Storie della città di Dio*, cit.

calore. Nel 1961, Pasolini ha dato inizio a una serie di lunghi viaggi da solo o con gli amici – fra cui Alberto Moravia e Elsa Morante. Tutti questi viaggi influenzeranno fortemente le sue opere a venire. Dopo l'India nel 1961 (con Moravia e Morante), scopre l'Africa nel 1962, dove tornerà più volte. Nel 1962 comincia a lavorare al medio-metraggio *La ricotta* e allestisce il documentario *La Rabbia*.⁵⁰ A settembre si reca alla Cittadella di Assisi per la prima volta.⁵¹ Dai suoi viaggi ricava nel 1963 la sceneggiatura de *Il Padre Selvaggio*, ispirato a un fatto di cronaca che aveva traumatizzato l'opinione pubblica italiana: l'eccidio di Kindu, nel 1961, in piena guerra civile, durante il quale tredici aviatori italiani vennero trucidati e probabilmente mangiati da indigeni secondo rituali cannibali. Il testo non sarà mai trasposto al cinema e Pasolini lo pubblicherà solo dodici anni dopo, nel 1975. Quando esce *La ricotta*, il film fu in un primo momento condannato e sequestrato per vilipendio alla religione di stato. Dopo alcuni mesi e qualche leggera modifica,⁵² poté finalmente esser proiettato nelle sale. In collaborazione con la Pro Civitate Christiana di Assisi, Pasolini decide di girare un film sulla vita di Cristo seguendo con la massima fedeltà il vangelo di Matteo. Il suo personale *Vangelo secondo Matteo* è presentato a Venezia nel 1964 e riceve il Gran Premio della Giuria. È persino premiato dall'*Office Catholique International du Cinéma* (O.C.I.C.). Raccoglie un notevole successo malgrado le diffidenze iniziali da parte sia di certi ambienti cattolici sia di certi ambienti marxisti. Alla "Prima mostra internazionale del nuovo cinema" di Pesaro, nel 1965, presenta come relazione di apertura *Il Cinema di poesia*: è cominciata la lunga e importante riflessione teorica sul mezzo cinematografico. In quell'occasione fa anche la conoscenza di Roland Barthes. Alla fine dell'anno 1965 cominciano le riprese di *Uccellacci e Uccellini* (con Totò, per la prima volta in un film di Pasolini) che affronta la crisi del PCI e del marxismo. Lo stesso anno esce *Alì dagli occhi azzurri*, una raccolta ibrida che mischia narrativa breve, tentativi abortiti di romanzi e sceneggiature "epurate" (quelle di *Accattone*, *Mamma Roma* e *la ricotta*) e che deve il suo titolo a un suggerimento di Jean-Paul Sartre.

⁵⁰ Più precisamente la prima parte di un film intitolato *La Rabbia* di cui Giovannino Guareschi realizza la seconda parte, ma è sempre la prima parte dovuta a Pasolini che viene solitamente ricordata con il titolo *La Rabbia*.

⁵¹ Cfr il punto I. 2. 5.: "La collaborazione con la Pro Civitate Christiana di Assisi", pp. 67-72.

⁵² Cfr all'interno del punto I. 2. 6., la parentesi dedicata al caso *La ricotta*, pp.78-79.

3.2. Secondo periodo: 1966-1969

A partire dal 1966 (*Uccellacci e Uccellini* – che esce quell’anno ma al quale Pasolini lavora già dal 1965 – si trova proprio sulla cesura), il cinema di Pasolini diventa più intellettuale, dall’approccio più difficile, un cinema di *élite* insomma, come tanti lo hanno chiamato. Il neo-regista spiega così il nuovo orientamento dato alla sua arte:

Poi in Italia ci sono avuti i primi avvertimenti di quella che sarebbe stata la società del benessere e quindi la seconda rivoluzione industriale; a questo punto si è conosciuta in Italia quella che si chiama la cultura di massa, e quindi i mass-media, gli strumenti; è a questo punto che io mi sono in parte spaventato e inalberato e non ho più voluto continuare a fare dei film semplici, popolari, perché altrimenti sarebbero stati in un certo senso manipolati, mercificati e sfruttati dalla civiltà di massa. E a quel punto ho fatto dei film più difficili, tali insomma che erano difficilmente sfruttabili.⁵³

Il 1966 è anche segnato da importanti problemi di salute: un’ulcera costringe Pasolini a letto durante un mese. In questo periodo scrive sei tragedie ma anche il lungo poema *Bestemmia*,⁵⁴ che lui chiama “romanzo sotto forma di sceneggiatura in versi” e in cui dichiara di voler liberarsi dalla tradizione pittorica e letteraria della sua cultura umanistica⁵⁵ e di cercare di rappresentare “la realtà con la realtà”, al di fuori di ogni corso della storia. *Uccellacci e uccellini* uscito nel 1966 raccoglie un bel successo. Lo stesso anno, Pasolini comincia anche a scrivere un soggetto commissionato dalla Sanpaolofilm sulla vita di San Paolo ma ben presto si scontra con la perplessità dei dirigenti di quella casa di produzione dopo la lettura dei primi appunti. Ciononostante, continuerà a lavorarci fino alla morte o quasi. Durante il suo primo viaggio a New York, decide addirittura di ambientarvi alcune sequenze, ispirandosi, per la morte dell’apostolo, all’assassinio di Martin Luther King. Sempre nel 1966 scrive i trattamenti di *Teorema* e di *Edipo re* e gira il corto *La terra vista dalla luna*. 1967 è l’anno di *Che cosa sono le nuvole ?* ma anche e soprattutto di *Edipo re*, un flop in Italia dove non viene capito, ma che suscita l’entusiasmo del pubblico straniero e in particolare dei Francesi. Scrive anche i saggi di teoria e di tecnica cinematografica che verranno raccolti alcuni anni dopo in *Empirismo eretico* (1972). Nel 1968 pubblica il romanzo

⁵³ Cfr la cronologia di Nico Naldini, in *PC*, p. XCIX.

⁵⁴ P. P. PASOLINI, *Bestemmia. Poema in forma di sceneggiatura o sceneggiatura in forma di poema*, in *CINEMA E FILM* n. 7/8, Roma, marzo 1967.

⁵⁵ Come si vedrà più avanti, durante la prima fase del suo cinema, fa innumerevoli citazioni di Dante ma anche di pittori quali il Pontormo, Caravaggio o ancora Mantegna, e ricorre spesso alla musica classica di Bach e Vivaldi.

Teorema che presto viene seguito dal film. Quest'ultimo, dopo esser stato premiato dall'O.C.I.C. (che aveva già premiato il *Vangelo secondo Matteo*), scatena le furie di alcuni ambienti cattolici. Anche *Teorema* sarà molto apprezzato dalla critica francese, fra cui lo scrittore cattolico François Mauriac la cui nipote, Anne Wiazemsky, interpreta il personaggio di Odetta. Alla Mostra di Venezia, oltre a *Teorema*, presenta anche *Appunti per un film sull'India*. Gira anche la breve *Sequenza del fiore di carta* che uscirà nel 1969 e comincia le prime riprese di *Porcile*. Nel 1969, escono *Medea* con la Callas e *Porcile* con (fra l'altro) l'attore forse più rappresentativo della Nouvelle Vague francese Jean-Pierre Léaud. Un suo viaggio in Africa, sempre nel 1969, doveva servire per le ambientazioni della sua *Orestide africana* ma di quel progetto rimarrà solo un film documentario intitolato *Appunti per un'Orestide africana*.

3.3. Gli ultimi anni: 1970-1975

L'opera cinematografica di Pasolini durante gli anni Settanta a volte viene divisa in due: la *Trilogia della Vita* (che sarebbe quindi il terzo periodo, dopo il primo più popolare e il secondo "da élite") e l'incompleta *Trilogia della Morte* (quarto periodo quindi), costituita da *Salò o le 120 giornate di Sodoma* e da altri due progetti trascinati dalla fine degli anni Sessanta fino alla morte o quasi: *Gli Appunti per un film su San Paolo* e *Porno-Teo-Kolossal*. Mi ricapiterà di usare tale suddivisione dell'opera pasoliniana anche se i titoli dati a quei due periodi cronologicamente collocati durante gli anni Settanta non devono far dimenticare i piccoli progetti – dei documentari soprattutto, ma anche una collaborazione a una sceneggiatura altrui – realizzati durante la lavorazione dei film evocati dalla *Trilogia della Vita* e dalla *Trilogia della Morte*. La *Trilogia della Vita* inizia nel 1970 con una versione del *Decameron* ambientata a Napoli. Il film, uscito nel 1971, ottiene il secondo premio al Festival di Berlino e il consenso della critica e del grande pubblico. Prima di dedicarsi all'adattamento del libro di Chaucer, *I Racconti di Canterbury*, che uscirà nel 1972, Pasolini collabora con alcuni militanti di Lotta Continua al documentario *12 dicembre* sulla strage di Piazza Fontana avvenuta meno di due anni prima e sulla morte di Pinelli, nonché su altre ingiustizie sociali che colpivano l'Italia dal Piemonte alla Calabria. Prima del documentario di Lotta Continua, Pasolini ne aveva girato un altro per conto suo, in Yemen, intitolato *Le mura di Sana'a*

(1970), che era un appello all'UNESCO per la salvaguardia della città yemenita.⁵⁶ Nel 1970, aveva anche dato una mano all'amico Sergio Citti per scrivere, insieme a lui, la sceneggiatura del suo film *Ostia*. Nell'aprile del 1972 esce *Empirismo eretico*, opera saggistica fondamentale nella prospettiva di uno studio del cinema di Pasolini. Nel 1973 inizia la collaborazione con il Corriere della Sera che sarà alla base della raccolta *Scritti corsari* (1975) e che contaminerà anche la sua opera, fra cui dei testi per il cinema come *Porno-Teo-Kolossal* e il *San Paolo*. Sempre nel 1973, Pasolini collabora di nuovo con Sergio Citti e questa volta anche con Giulio Paradisi alla scrittura della sceneggiatura dell'*Histoire du Soldat* che avrebbe dovuto dirigere Paradisi. Infine, nel 1974, si conclude la famosa *Trilogia della Vita* con il *Fiore delle mille e una notte*. Malgrado l'importante successo raccolto dai tre film – o appunto per colpa di questo –, Pasolini “abiura” la sua *Trilogia della Vita* in uno scritto introduttivo alla pubblicazione delle tre sceneggiature (1975):

Abiuro questi miei film quando essi vengono assimilati come prodotti di consumo, quando servono al Potere per quella tolleranza e permissività sessuale che non ha niente a che vedere con la vera libertà, sessuale e non perché concessa dall'alto per motivi ben precisi.⁵⁷

L'anno della sua uccisione, Pasolini si dedicherà all'unico progetto realizzato della sua *Trilogia della Morte*: l'incompreso *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (uscito postumo nelle sale alla fine di novembre a Parigi e fine dicembre in Italia). La sua pellicola, come avvenne anni prima con *La ricotta* e con *Teorema*, fu sequestrata e gode tuttora di una fama scandalosa che ha spesso ostacolato la giusta comprensione del messaggio di denuncia veicolato dal film.⁵⁸

⁵⁶ Va segnalato anche il breve documentario *La forma della città*, realizzato da Pasolini e Paolo Brunatto, prodotto dalla RAI e trasmesso in tv il 7 febbraio 1974 (ma girato alla fine del 1973).

Cfr http://www.pasolini.net/cinema_formadellacitta.htm

⁵⁷ P. P. PASOLINI, “Abiura dalla Trilogia della Vita”, saggio introduttivo al volume *Trilogia della Vita (Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte)*, a c. di G. Gattei, Bologna, Cappelli, 1975; cfr anche la cronologia di Naldini in *PC*, p. CXIII.

⁵⁸ Per capire le intenzioni di Pasolini, rimando il lettore all'Appendice che segue la trascrizione della banda sonora di *Salò* in *PC*: P. P. PASOLINI, “Il sesso come metafora del potere” [1975], *PC*, pp. 2063-2067.

4. Prospettiva interna: come Pasolini considerava i suoi testi cinematografici (sceneggiature, trattamenti, soggetti)

*Io sono un letterato e ogni mia sceneggiatura è già opera di narrativa*⁵⁹

4.1. Definizioni

A prima vista, il problema sostanziale delle sceneggiature risiede nella loro funzionalità e in tutti gli indizi di questa funzionalità (indicazioni tecniche, senso dell'immediatezza, carattere provvisorio, ecc.): il testo esiste in funzione del film che ne verrà ricavato. In tale ottica, è in molti punti paragonabile ad un testo teatrale che sarebbe finalizzato anch'esso ad una *performance* (di tipo scenica piuttosto che cinematografica nel caso del testo teatrale). Eppure testo cinematografico e testo teatrale non godono della stessa legittimazione negli ambienti letterari. Come mai il teatro scritto fruisce di una considerazione e di una riconoscenza maggiori?

La raccolta *Empirismo eretico* di Pasolini contiene un breve saggio che chiarisce il suo punto di vista sul valore proprio delle sceneggiature. Si tratta di "La sceneggiatura come *struttura che vuole essere altra struttura*" (1965). In questo saggio, Pasolini considera il caso particolare della sceneggiatura di uno scrittore non tratta da un romanzo e non tradotta in film. Questa citazione riassume la tesi di Pasolini:

Se nella sceneggiatura non c'è *l'allusione continua a un'opera cinematografica da farsi*, essa non è più una tecnica, e il suo aspetto di sceneggiatura è puramente pretestuale (caso che non si è ancora dato). Se dunque un autore decide di adottare la "tecnica" della sceneggiatura come opera autonoma, deve accettare insieme l'allusione a un'opera cinematografica "da farsi", senza la quale la tecnica da lui adottata è fittizia – e quindi rientra direttamente nelle forme tradizionali delle scritture letterarie.

Se invece accetta, come elemento sostanziale, struttura, della sua « opera in forma di sceneggiatura », l'allusione a un'opera cinematografica-visualizzatrice « da farsi », allora si può dire che la sua opera è insieme tipica (ha caratteri

⁵⁹ P. P. PASOLINI., "Intervista sincera con Pasolini sul mondo, l'arte e il marxismo", a c. di Laura Bergogna, La Stampa, 12 luglio 1968.

veramente simili a tutte le sceneggiature vere e proprie e funzionali) e autonoma nel tempo stesso.⁶⁰

Così dicendo, Pasolini trasforma le particolarità stilistiche proprie alle sceneggiature in caratteristiche di un nuovo genere letterario senza le quali l'oggetto testuale non sarebbe né autonomo, né ricollegabile ad un genere letterario. Otto anni dopo, Pasolini sviluppa quest'idea in una critica fatta a *Oh, Serafina!* di Giuseppe Berto, nel 1973, raccolta in *Descrizioni di descrizioni*:

I critici letterari devono prendere atto di un nuovo « genere », o tecnica, che ormai appartiene storicamente alla letteratura: la sceneggiatura cinematografica, e anche il cosiddetto “trattamento”. La sceneggiatura e il trattamento *sono opere letterarie* in quanto il loro autore ha coscienza che la loro integrazione *non è letteraria*: che cioè sono strutture provvisoriamente linguistiche, che “vogliono” in realtà essere altre strutture: strutture, nella fattispecie, cinematografiche. E l'autore di una sceneggiatura o di un trattamento è tanto più abile letterato quanto più riesce ad ottenere la collaborazione del lettore nella visualizzazione di ciò che è provvisoriamente scritto.⁶¹

Proclama quindi lo statuto di opera letteraria delle sceneggiature ricordando la loro specificità: essere delle strutture solo provvisoriamente linguistiche, nell'attesa di diventare delle strutture cinematografiche – un po' come i testi teatrali che sono finalizzati alla recitazione su un palcoscenico. Questo carattere ibrido non è più problematico: diventa il segno di un genere letterario ormai definito e riconosciuto come tale. Stefania Parigi, autrice di un saggio intitolato *Su Pasolini sceneggiatore*, lo nota in questi termini:

La “riduzione” della letterarietà, connaturata al carattere strumentale della sceneggiatura, che inizialmente sembra rappresentare un impoverimento necessario della scrittura per film, diventa il modello di una nuova maniera letteraria, che si dilata e si esalta proprio intorno a questo ‘limite’, usato come incentivo dello sperimentalismo pasoliniano.⁶²

⁶⁰ P. P. PASOLINI, “La sceneggiatura come ‘struttura che vuole essere altra struttura’”, *Empirismo eretico*, cit., pp. 188-189.

⁶¹ ID., “Louis-Ferdinand Céline, *Il castello dei rifugiati*; Gabriel Garcia Màrquez, *Cent'anni di solitudine*; Giuseppe Berto, *Oh, Serafina!*”, in *Descrizioni di descrizioni, Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, a c. di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano, Mondadori, 1999, p. 1834.

⁶² S. PARIGI, “Su Pasolini sceneggiatore”, in *Il bell'Antonio di Mauro Bolognini. Dal romanzo al film*, a c. di L. Micciché, Torino, Lindau, 1996, p. 194.

La rozzezza e l'incompletezza che imbarazzavano il fruitore sono in verità solo apparenti e diventano addirittura degli elementi stilistici. Denotano una vera e propria scelta stilistica e il ricollegarsi volontariamente ad un determinato genere letterario.⁶³

Anche i testi teatrali presentano delle forme di "limitazione" (tutto non può essere rappresentato) che, piuttosto che sminuire la qualità letteraria di quei testi, la rafforzano ricollegandoli ad un determinato genere letterario. Ma a differenza dei testi cinematografici, i testi teatrali godono di una lunga tradizione nel corso della quale i fruitori hanno avuto il tempo di sviluppare delle strategie di lettura e di immaginazione. La scrittura cinematografica è troppo recente e soffre di una scarsa diffusione. Inoltre i veri scrittori per il cinema sono pochi, così come le sceneggiature e i trattamenti che si possono definire testi letterari.

Bisognerebbe ora riflettere teoricamente su quanto e in che modo le sceneggiature possano essere analizzate indipendentemente dai film che ne risultano e provare a sviluppare una metodologia di analisi, tenendo conto della loro specificità di testo cinematografico. Questo, però, non è l'oggetto del mio lavoro di ricerca che privilegerà uno studio di tipo tematico. Sono tuttavia convinta che un'analisi di tipo semiotico sarebbe di grande interesse e arricchirebbe la riflessione nel campo della storia della letteratura.

Comunque, e qualsiasi sia il tipo di approccio scelto, di fronte alle sceneggiature e ai trattamenti scritti da Pasolini, *"l'importante è leggere sapendo in partenza che la scrittura è in funzione di un film "da farsi".*⁶⁴ Anche il teatro va letto immaginandosi gli attori sul palco. Accettato questo presupposto, si può finalmente andare avanti.

4.2. Un indizio: la volontà di pubblicare le sceneggiature

Lo sceneggiatore belga Benoît Peeters formula questa interessante considerazione a proposito delle pubblicazioni di sceneggiature:

⁶³ P. P. PASOLINI, "La sceneggiatura come 'struttura che vuole essere altra struttura'", *Empirismo eretico*, cit., p. 190.

⁶⁴ V. CERAMI, *La trascrizione dello sguardo*, in *PC*, p. XXXIII.

Publier un scénario ne peut être qu'un acte paradoxal : au sens propre, c'est un geste déplacé qui, l'amenant en un lieu tout autre que le sien, fait d'un ouvrage exhibant de multiple manière les signes de l'inachèvement quelque chose comme un simulacre de texte fini.⁶⁵

Non è un paradosso pubblicare dei testi caratterizzati fra l'altro dalla loro incompiutezza? Non è come metterci il punto finale che gli deve necessariamente mancare? Eppure se tale incompiutezza denota l'appartenenza ad un genere letterario sarebbe anche normale aspirare alla diffusione pubblica di quei testi al fine di renderli noti ad un maggiore pubblico di lettori. La pubblicazione appare quindi come una fissazione paradossale ma a volte necessaria. Rappresenta anche un indizio rilevante del modo in cui Pasolini concepiva la scrittura cinematografica: se uno scrittore, che scrive anche per il cinema, decide di pubblicare le proprie sceneggiature, significa che le considera degne di essere lette da persone esterne all'elaborazione del film da ricavare dal testo. Le sceneggiature, in tal modo, perdono la loro funzione strettamente utilitaria per diventare "soltanto" dei testi letterari. La sceneggiatura pubblicata non mira più alla realizzazione di un film. È abbastanza eccezionale che da una sceneggiatura vengano ricavati diversi film – al contrario di quanto accade per un testo teatrale. Il lettore del testo cinematografico pubblicato è totalmente svincolato dall'aspetto funzionale che era intrinseco ad esso prima della sua pubblicazione.

Accattone, il primo progetto proprio, è pubblicato presso le edizioni FM nel 1961, l'anno in cui venne presentato il film a Venezia. La sceneggiatura, nel volume intitolato semplicemente *Accattone*, è accompagnata dai seguenti paratesti: una prefazione di Carlo Levi, due prose diaristiche e i saggi *Cinema e letteratura: appunti dopo Accattone* e *Senso di un personaggio: il paradiso di Accattone*. Pasolini curerà spesso quel genere di paratesti dedicandogli uno spazio rilevante nelle edizioni di sceneggiature. Così facendo accentua il carattere aperto di questi testi la cui lettura appare completabile da diverse chiavi fornite al lettore dall'autore stesso. La sceneggiatura di *Mamma Roma* subisce lo stesso processo di diffusione: è stampata poco prima dell'uscita del film nel 1962 ma da Rizzoli e non più presso le edizioni FM. I paratesti che accompagnano la sceneggiatura nel volume sono costituiti da una sezione intitolata *Le pause di Mamma Roma: Diario al registratore* e da cinque poesie. Con *Il vangelo secondo Matteo* si apre una collaborazione con Garzanti: la sceneggiatura, pubblicata nel 1964, diventa il

⁶⁵ B. PEETERS, "Une pratique insituable", in *Autour du scénario*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 11.

prototipo di una collana specificamente cinematografica, *Film e discussioni*, diretta da Pasolini e curata da Giacomo Gambetti. Vengono pubblicate in quella collana le sceneggiature di *Uccellacci e Uccellini* (1966), di *Edipo Re* (1967) e di *Medea* (1970), ciascuna di queste sceneggiature essendo accompagnata da una serie di paratesti (saggi, interviste, poesie), come avvenne per *Accattone* e *Mamma Roma*.

Pasolini pubblica anche sceneggiature, trattamenti e soggetti su riviste: così la rivista *Cinema e film* mette a disposizione del lettore il trattamento molto dettagliato de *Il padre selvaggio* (nei numeri 3 e 4 dell'anno 1967, insieme ai versi di *E l'Africa?*)⁶⁶ e la sceneggiatura di *Che cosa sono le nuvole?* (numeri 7 e 8, 1969); su *Vie nuove* si possono leggere il trattamento de *La Rabbia* (1962) e il soggetto di *Uccellacci e Uccellini* (nel 1965 in tre numeri consecutivi). All'occasione della pubblicazione di quest'ultimo, una nota redazionale precisa al lettore che

Da questo numero e per alcune settimane Pier Paolo Pasolini, giustamente convinto che i suoi dialoghi con i lettori non debbano essere a senso unico, pubblicherà in questa rubrica alcuni soggetti cinematografici da lui elaborati, invitando tutti a fargli conoscere il loro parere e le loro osservazioni.

La pubblicazione dei testi per il cinema è quindi finalizzata anche ad un confronto con il lettore nella prospettiva di un rapporto bilaterale interattivo. Quest'apertura del testo messo così in bilico fra il gesto creatore dell'autore e il giudizio del lettore contraddistingue quella che sembra essere l'idea di Pasolini del "fare letteratura".

4.3. Ostacoli alla qualità e riscrittura

Un parametro intoccabile della scrittura cinematografica a volte può ostacolare e diminuire la sua qualità: si tratta della presenza in filigrana del produttore cinematografico. Questo infatti è spesso il primo lettore del testo perché è lui che deciderà se sostenere una realizzazione filmica del progetto. Perciò, lo scrittore di sceneggiature è a volte tentato di adattare la sua scrittura in funzione di quel potente lettore. Nella critica a *Oh, Serafina!* Pasolini così spiega la qualità mediocre di tante sceneggiature: succederebbe quando lo sceneggiatore associa il lettore modello al produttore. Benché Pasolini parli addirittura di "*una forma atroce di adulazione del*

⁶⁶ Pubblicato poi da Einaudi nel 1975.

*padrone*⁶⁷, è facile capire perché tanti sceneggiatori lo facciano. La sceneggiatura è “una struttura che vuole essere altra struttura”, la finalità alla quale aspira può apparire altrettanto importante (o più importante ancora, in molti casi, mentre il contrario – che la sceneggiatura sia più importante del film – è molto più raro) e può capitare che uno sceneggiatore si debba piegare davanti alle leggi del mercato. Il cinema è infatti anche un’industria. Dal rapporto con il produttore, nascono anche una serie di costrizioni pratiche che limitano la libertà dello scrittore, non solo nel momento della scrittura ma anche dopo, quando arriva il momento di decidere se pubblicare o meno il testo e, nel caso venisse pubblicato, come e presso quale casa editrice. Riporto qui queste righe tratte da una lettera che Pasolini scrisse all’editore dei suoi romanzi Livio Garzanti:

Purtroppo nei contratti cinematografici il produttore “compra” la sceneggiatura, ne diventa il proprietario. Io ho discusso a lungo con Bini, ma non c’è stato niente da fare. Ora succede che è la CINERIZ che distribuisce il film, e Bini quindi non può rifiutare a Rizzoli il volume ormai di prammatica della sceneggiatura. La sceneggiatura pura e semplice di *Mamma Roma*, non il racconto (che io devo ancora fare, e lo farò, con quello di *Accattone* e gli altri, per lei).

Quello che è scritto fra parentesi anticipa il secondo elemento che potrebbe fare da freno alle mie prime conclusioni. Nel 1965, qualche anno dopo la loro pubblicazione da FM per una e da Rizzoli per l’altra, le sceneggiature di *Accattone* e di *Mamma Roma* fanno l’oggetto di una riscrittura da parte di Pasolini per essere integrate alla raccolta *Alì dagli occhi azzurri* sotto una veste più narrativa. Le modifiche sono poche: vengono eliminati i connotati funzionali come le indicazioni tecniche, nonché la suddivisione in scene numerate; le didascalie sono incorporate nella narrazione. Nel caso di *Mamma Roma*, l’uso del presente è eliminato mentre in *Accattone* è mantenuto. Anche la sceneggiatura de *La ricotta* subisce le stesse trasformazioni ma, a differenza di *Accattone* e *Mamma Roma*, non è mai stata pubblicata prima. È pubblicata quindi per la prima volta spurgata da tutto quello che fa la sua natura “cinematografica”. A proposito del rimaneggiamento di *Mamma Roma* per *Alì dagli occhi azzurri*, Pasolini si esprime in questo modo:

Nella versione che ho pubblicato due o tre anni dopo aver girato il film ho apportato alcuni cambiamenti, per ragioni letterarie. Rileggendola a distanza di tempo della realizzazione del film non mi è piaciuta dal punto di vista letterario, e perciò l’ho cambiata.

⁶⁷ P. P. PASOLINI, “Louis-Ferdinand Céline, Il castello dei rifugiati; Gabriel García Márquez, *Cent’anni di solitudine*; Giuseppe Berto, *Oh, Serafina!*”, cit., p. 1835.

Per “ragioni letterarie” quindi, Pasolini ha eliminato tutti gli elementi che caratterizzano la scrittura propria al “genere letterario sceneggiatura”. Questa dichiarazione sembra in contraddizione con la rivendicazione di uno statuto di opera letteraria per le sceneggiature. Ma è interessante solo fino a un certo punto tenere conto del punto di vista dell’autore. In questo caso evidentemente si tratta soltanto di un passaggio da un genere letterario a un altro, fenomeno non raro in letteratura: *Dal tuo al mio* di Verga, ad esempio, esiste prima come testo drammatico ed è riscritto poi dallo stesso Verga sotto forma di romanzo. La riscrittura di *Mamma Roma*, *Accattone* e *La ricotta* si spiega forse in parte per un discorso di coerenza interna: diventando “racconti”, si integrano meglio agli altri testi che compongono la raccolta. Più il tempo passa, meno Pasolini pubblica le sue sceneggiature e meno le cura (dopo il 1967, le sceneggiature non vengono più sistematicamente pubblicate e così ci sono nell’edizione dei Meridiani testi che risultano essere delle trascrizioni della banda sonora del film corrispondente) ma allo stesso tempo, meno si imbarazza di “coerenza interna”, come spiegherò nel punto successivo.

5. A metà strada fra l’autore e il lettore: un’opera “progettuale”

Carla Benedetti nel suo saggio *Pasolini contro Calvino* sottolinea un aspetto rilevante dell’“ultimo Pasolini”: il carattere “progettuale” dei suoi ultimi lavori.⁶⁸ Cita a titolo di esempio da una parte opere ibride quali la *Divina Mimesis* (iniziata negli anni 1963-1965 ma pubblicata nel 1975) e *Petrolio* (pubblicato postumo), dall’altra gli appunti cinematografici per film mai realizzati.⁶⁹ Sono tutte opere costituite o accompagnate da “materiali”, dichiarazioni di intenti, riflessioni e discussioni sul modo di farli passare da progetto ad oggetto, senza però arrivarci mai. *Petrolio*, ad esempio, è volontariamente privo di *incipit*, privo di inizio, come se andasse ricollegato direttamente a qualcosa di

⁶⁸ C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino, Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 158-170.

⁶⁹ La Benedetti cita *Appunti per un film sull’India* (1967-1968) e *Appunti per un’orestiade africana* (1968-1973).

preesistente e di esterno a lui.⁷⁰ L'opera letteraria di Pasolini è tutto un *work in progress* che trova il proprio senso e il proprio valore nella sua forma incompiuta e aperta.

Vorrei allargare quest'osservazione all'intera opera di Pasolini e non solo all'ultimo periodo, benché esso, chiaramente, sia più segnato degli altri da questa concezione formale poco banale. In questa prospettiva si capiscono meglio i racconti di *Alì dagli occhi azzurri* studiati in precedenza: la presenza di indicazioni tecniche e l'uso del futuro, ad esempio, danno infatti ai racconti un carattere progettuale fine a se stesso. Il carattere ibrido di *Alì* e di molte altre opere pasoliniane potrebbe spiegarsi con l'influenza di uno scrittore satirico attivo tra il III e il IV secolo avanti Cristo: Menippo di Gadara. Paolo Lago, in effetti, nel suo saggio *L'ombra corsara di Menippo* fa vedere come la linea culturale menippea, attraverso l'interpretazione che ne diede Bachtin, ha influenzato molto la letteratura e il cinema e in particolare la letteratura e il cinema italiani dagli anni Cinquanta agli anni Settanta. Così, il ricercatore livornese studia Pasolini, Arbasino e Fellini in una prospettiva menippea che tradizionalmente presenta le caratteristiche seguenti: l'alternanza di prosa e versi detta *prosimetrum*, una prospettiva eccentrica da cui criticare e guardare con distacco il mondo, l'alternanza del serio e del faceto (lo *spoudoghéloion*), l'inserimento di parole straniere, il realismo popolare, le citazioni dotte e le parodie letterarie, l'ambientazione fantastica e grottesca.⁷¹ Molte di queste caratteristiche si ritrovano nell'opera di Pasolini: nella sua narrativa, nella sua poesia e nel suo cinema. *Alì dagli occhi azzurri* è un'opera emblematica, è “il ‘laboratorio menippeo’ delle opere ‘sperimentali’ dell'ultimo Pasolini”⁷² come sottolinea Lago:

Mai come in *Alì dagli occhi azzurri* la narrativa pasoliniana assume tratti distintivi proteiformi e metamorfici; se prima si era osservato come, lentamente, progressivamente, la poesia pasoliniana si fosse trasformata in cinema, in sguardo da “cinema di poesia”,⁷³ adesso si può sicuramente affermare che ci troviamo di fronte ad una narrativa che si trasforma, ad una prosa che non è più tale, che è difficile inglobare entro schemi precisi. La prosa si trasforma e

⁷⁰ “Ciò significa rifiutare un supremo atto demiurgico – l'incipit – con cui un autore inaugura la propria opera, significa rifiutare certe convenzioni letterarie tradizionali sulla scia dell' ‘arte performativa’ ma significa anche ribadire la libertà formale e stilistica di un'opera che si pone sulla falsariga di quella linea culturale proteiforme e in continuo divenire, quella linea facente capo a Menippo di Gadara.” P. LAGO, *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Firenze, Le Monnier, 2007, p. 117.

⁷¹ P. LAGO, *L'ombra corsara di Menippo*, cit., p. 1.

⁷² *Ibid.*, p. 101.

⁷³ *Ibid.*, pp. 13-52.

diviene cinema anch'essa, mentre le poesie della raccolta divengono canzoni e ballate: in *Alì* la narrazione si trasforma in cinema e la poesia in musica.⁷⁴

L'influenza di Menippo e lo sperimentalismo valgono anche per i testi cinematografici. Forse sono addirittura quei testi ad illustrare meglio l'influenza menippea così come la tendenza allo sperimentalismo. In questa doppia prospettiva appare anche molto meno problematico l'aspetto di abbozzo di alcune sceneggiature e di alcuni trattamenti e il loro carattere "provvisoriamente linguistico". Potrebbero addirittura acquisire un valore particolare legato proprio a quell'incompiutezza che, in una concezione della letteratura più tradizionale, appariva un difetto.⁷⁵

Gli interventi dell'autore, le indicazioni tecniche, le costruzioni verbali particolari (uso del presente o del futuro a seconda della sensazione che si vuole comunicare: immediatezza del racconto o progressiva costruzione di un film), i paratesti e le note di finepagina, i tanti punti in comune con la satira menippea (dal realismo popolare alle citazioni dotte e alle parodie letterarie, dal *prosimetrum* allo *spoudoghéloion*) e la non-corrispondenza sistematica con un film sono tutti elementi che, sia nella prospettiva descritta dalla Benedetti sia nello studio realizzato da Lago, diventano elementi caratteristici di uno specifico modo di concepire la letteratura, e, quindi, confermano il valore estetico e letterario delle sceneggiature e dei trattamenti scritti da Pasolini.

6. Prospettiva esterna: pubblicazioni postume

Gli editori e i curatori delle edizioni postume di sceneggiature e trattamenti inediti di Pasolini hanno contribuito attivamente a difendere il loro statuto di opere letterarie. Possiamo citare gli *Appunti per un'orestiade africana* il cui testo, ricavato dalla banda sonora del film, è pubblicato sui *Quaderni del Centro culturale di Copparo* nel 1983 (a cura di Antonio Costa) e le tre sceneggiature che compongono la cosiddetta Trilogia

⁷⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁷⁵ Va ricordato che già verso la metà dell'Ottocento in Italia, con la Scapigliatura, le forme classiche della letteratura erano state messe in discussione da scrittori che, nelle loro opere, praticavano una specie di "estetica dell'abbozzo", volontaria e anticipatrice di tendenze artistiche posteriori. Pasolini non è quindi il primo a valorizzare l'incompiutezza della forma.

della Vita – *Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle mille e una notte* – che escono in un unico volume da Garzanti nel 1995 con una prefazione di Gianni Canova. Altre sceneggiature pubblicate dal vivo dal loro autore furono ristampate anche dopo la sua morte (ad esempio *Accattone, Mamma Roma e Ostia*, da Garzanti, nel 1993).

Ma la “Bibbia” degli studiosi degli scritti per il cinema di Pasolini è definitivamente l’edizione dei Meridiani (Mondadori) *Per il cinema* curata da Walter Siti e Franco Zabagli e uscita nel 2001. Le sue 3367 pagine spartite in due volumi permettono al lettore di oggi di aver accesso alla quasi totalità degli scritti *per* il cinema di Pasolini (sono stati scartati le sceneggiature scritte in collaborazione in cui era impossibile individuare con sicurezza le parti “pasoliniane” e tanti soggetti che si limitavano a poche righe o solo a un titolo). Nella nota all’edizione, i curatori insistono sul titolo dato alla raccolta: si chiama *Per il cinema* e non semplicemente *Cinema* perché il loro lavoro è consistito nell’edizione delle opere *scritte* di Pasolini, cioè i pre-testi prodotti da Pasolini per o intorno ai testi audiovisivi (che si articolano intorno ad una scaletta e seguono precise regole tecniche finalizzate alla regia). Presero il partito di aggiungere alle sceneggiature pubblicate da Pasolini o ritrovate nelle sue carte personali anche i testi ricavati dalla banda sonora dei film per i quali era stata persa la sceneggiatura o il trattamento originale. Così facendo, benché le trascrizioni siano state stampate in corpo minore per essere facilmente riconoscibili, i curatori aprono le porte ad un tipo di letteratura probabilmente scritta alla base, diventata orale e tornata allo stato scritto per via dell’intervento di individui che non sono l’autore. Malgrado le manipolazioni esterne e il loro statuto speciale ricordato dalla tipografia, a questi testi viene conferita la stessa dignità letteraria di cui godono gli altri. Nella nota infine i curatori ricordano le riflessioni pasoliniane sul carattere autonomo delle sceneggiature, riflessioni che li hanno confortati nella loro impresa.

7. Conclusione

Le sceneggiature e i trattamenti scritti da Pasolini costituiscono un vasto insieme di opere letterarie troppo spesso e ingiustamente dimenticato dallo studioso di letteratura e dai lettori in generale. Eppure il loro autore, Pasolini, durante la sua vita, si è molto

impegnato perché questo non avvenisse: ha proclamato la nascita di un nuovo genere letterario a proposito delle sceneggiature, le ha pubblicate e ne ha incoraggiato la lettura sulle rubriche di varie riviste. Così facendo si è distinto fortemente da molti altri sceneggiatori che vedevano e vedono tuttora nel testo cinematografico un oggetto strettamente funzionale e non immaginano che possa uscire dalla sfera professionale in cui e per cui è stato redatto. Pasolini invece considerava tale funzionalità non come una limitazione frustrante ma come la caratteristica di un genere letterario nuovo. Insomma, intendeva dare ai testi cinematografici la stessa legittimità di cui godono i testi teatrali. Molte sono in effetti le similitudini fra i due generi, ma il teatro, al contrario del cinema, ha una lunga tradizione alle spalle. Il cinema invece è un'arte nuova e tuttora i lettori di sceneggiature fanno fatica a prendere posizione di fronte al testo, nonché ad assimilare e ad accettare il patto di lettura particolarmente impegnativo che necessita tale tipo di scrittura.

Pasolini rimane tuttavia un caso a parte: al contrario di altri scrittori-sceneggiatori, dopo essersi formato per conto di altri registi, in un periodo in cui la scrittura di sceneggiature avveniva in laboratori affollati, negli anni Sessanta si è deciso a scrivere da solo le proprie sceneggiature da cui generalmente ricavava dei film. Sono pochi gli scrittori ad aver ricercato tale indipendenza condizionata soltanto dalla figura (a volte problematica) del produttore cinematografico.

Le sceneggiature e i trattamenti di Pasolini sono di grande interesse per lo studioso della letteratura. Manifestano chiaramente lo sperimentalismo e il carattere progettuale che contrassegnano anche altre opere appartenenti ad altri generi come i racconti brevi di *Alì dagli occhi azzurri* o come l'opera postuma *Petrolio*. D'altronde i confini fra generi non sono invalicabili: essi comunicano fra di loro e soprattutto si confondono l'uno con l'altro. Questa contaminazione è possibile perché i testi cinematografici – come la narrativa, come i testi drammatici e la poesia – sono letteratura.

Le prossime pagine presenteranno un elenco dei testi cinematografici (sceneggiature, trattamenti, soggetti, commenti per documentari e sceneggiature in collaborazione) scritti da Pasolini, seguiti dall'indice di *Alì dagli occhi azzurri*, una raccolta che ho citato più volte e sulla quale tornerò di nuovo nel corso del mio studio.

8. Bibliografia riassuntiva delle sceneggiature, dei trattamenti, delle idee e dei soggetti seguita dall'indice di *Alì dagli occhi azzurri*

Sceneggiature e trascrizioni (22)⁷⁶

Accattone (1961): prima pubblicazione presso le edizioni FM, Roma, 1961 (nel 1965 subì modifiche per essere inclusa in *Alì dagli occhi azzurri*). Il film è stato presentato alla Mostra di Venezia il 31 agosto 1961.

Mamma Roma (1962): prima pubblicazione presso le edizioni Rizzoli, Milano, 1962 (nel 1965 subì modifiche per essere inclusa in *Alì dagli occhi azzurri*). Il film è stato presentato alla Mostra di Venezia il 31 agosto 1962.

Il padre selvaggio* (1962): prima pubblicazione nei numeri 3 e 4 di "Cinema e film" (estate e autunno 1967). Non è una sceneggiatura vera e propria ma una sorta di trattamento dettagliato con alcuni dialoghi e la suddivisione in scene. Il film non è mai stato girato.

La ricotta (1962-1963): prima pubblicazione in *Alì dagli occhi azzurri* nel 1965 con alcune modifiche. La prima del medio-metraggio, quarto episodio del film a episodi *RoGoPaG (Laviamoci il cervello)*, è avvenuta al cinema Tor Lupara di Mentana (Roma) il 19 febbraio 1963.

La rabbia (1962-1963): sceneggiatura inedita. Trattamento pubblicato dall'autore su "Vie nuove", il 20 settembre 1962. La prima del film è avvenuta al cinema Lux di Genova il 13 aprile 1963.

Comizi d'amore (1963): testo inedito. Quello pubblicato in PC è ricavato dalla banda sonora del film. Il film è stato presentato al Festival di Locarno il 26 luglio 1964.

Il Vangelo secondo Matteo (1963-1964): prima pubblicazione presso le edizioni Garzanti, Milano, 1964. Il film è stato presentato alla Mostra di Venezia il 4 settembre 1964.

Uccellacci e Uccellini (1965-1966): prima pubblicazione presso le edizioni Garzanti, Milano, 1966 (ma il soggetto venne pubblicato tra aprile e maggio 1965 in tre numeri consecutivi di "Vie nuove"). La prima del film è avvenuta al cinema Ritz di Milano il 4 maggio 1966 e successivamente è stato presentato al festival di Cannes il 13 maggio 1966.

⁷⁶ Tutti i testi, anche quelli inediti, si trovano in PC. In questa prima lista verranno messi in rilievo l'eventuale prima pubblicazione del testo e la data e il luogo di presentazione del film o della sua "prima". Per una massima chiarezza, segnalerò con un asterisco i testi che non hanno avuto un corrispettivo filmico.

La terra vista dalla luna (1966): testo della sceneggiatura inedito. Prima pubblicazione (postuma) della sceneggiatura a fumetti in Pier Paolo Pasolini, *I disegni 1941-1976*, a cura di Giuseppe Zigaina, Scheiwiller, Milano, 1978. La prima del medio-metraggio, terzo episodio del film a episodi *Le streghe*, è avvenuta al cinema Capitol di Milano il 2 febbraio 1967.

Che cosa sono le nuvole ? (1967): prima pubblicazione sulla rivista "Cinema e Film", nn. 7-8, 1969. La prima del medio-metraggio, terzo episodio del film a episodi *Capriccio all'italiana*, è avvenuta al cinema Impero di Bari il 14 giugno 1968.

Edipo re (1967): prima pubblicazione presso le edizioni Garzanti, Milano, 1967. Il film è stato presentato alla Mostra di Venezia il 3 settembre 1967.

Appunti per un film sull'India (1967-1968): testo inedito. Quello pubblicato in PC è ricavato dal sonoro della pellicola. Il progetto finale (un film a episodi) al quale era destinata la pellicola non è stato portato a termine. Il materiale, sotto forma di "sopraluoghi" è stato trasmesso in televisione il 5 luglio 1968 ed è stato presentato alla Mostra di Venezia, nella sezione "Documentario", il 18 agosto 1968.

Teorema (1968): il romanzo è stato pubblicato lo stesso anno dell'uscita del film. Il testo pubblicato in PC è ricavato dalla banda sonora del film. Il film è stato presentato alla Mostra di Venezia il 4 settembre 1968.

La sequenza del fiore di carta (1967-1969): testo inedito. Quello pubblicato in PC è ricavato dalla banda sonora del film. La prima del corto-metraggio, terzo episodio del film a episodi *Amore e rabbia*, è avvenuta al cinema Excelsior di Firenze il 30 maggio 1969.

Porcile (1968-1969): prima pubblicazione del trattamento in "ABC", n. 2, 1969. Il testo della sceneggiatura pubblicata in PC è inedito. Il film è stato presentato alla Mostra di Venezia il 30 agosto 1969.

Appunti per un'Orestide africana (1968-1969): prima pubblicazione nei "Quaderni del Centro culturale di Copparo", 1983 (testo ricavato dalla banda sonora del film). Il film doveva essere un episodio di un progetto più vasto (Appunti per un poema sul Terzo Mondo) che non è stato portato a termine. Il singolo episodio dell'Orestide africana è stato presentato da solo alle "Giornate del cinema italiano" a Venezia, il 1 settembre 1973.

Medea (1969): prima pubblicazione presso le edizioni Garzanti, Milano, 1970. La prima del film è avvenuta il 28 dicembre 1968, al cinema Mignon di Milano.

Il Decameron (1970-1971): prima pubblicazione postuma delle sceneggiature desunte dai film a cura di Giorgio Gattei presso le edizioni Cappelli, Bologna, 1975. Le sceneggiature originali sono state pubblicate nel volume Pier Paolo Pasolini, *Trilogia della Vita. Le sceneggiature originali de Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte* presso Garzanti, Milano, 1995. Il film è stato presentato al Festival di Berlino il 29 giugno 1971.

I racconti di Canterbury (1971-1972): prima pubblicazione postuma delle sceneggiature desunte dai film a cura di Giorgio Gattei presso le edizioni Cappelli,

Bologna, 1975. Le sceneggiature originali sono state pubblicate nel volume Pier Paolo Pasolini, *Trilogia della Vita. Le sceneggiature originali de Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte* presso Garzanti, Milano, 1995. Il film è stato presentato al Festival di Berlino il 2 luglio 1972.

Il fiore delle mille e una notte (1973-1974): prima pubblicazione postuma delle sceneggiature desunte dai film a cura di Giorgio Gattei presso le edizioni Cappelli, Bologna, 1975. Le sceneggiature originali sono state pubblicate nel volume Pier Paolo Pasolini, *Trilogia della Vita. Le sceneggiature originali de Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte* presso Garzanti, Milano, 1995. Il film è stato presentato al Festival di Cannes il 20 maggio 1974.

Appunti per un film su san Paolo* (1968-1974): prima pubblicazione postuma presso le edizioni Einaudi, Torino, 1977. Il film non è mai stato girato.

Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975): testo della sceneggiatura inedito (esistono tre sceneggiature ma nessuna delle tre è attribuibile per intero e con sicurezza alla mano di Pasolini). Il testo pubblicato in PC è ricavato dalla banda sonora del film. Il film è stato presentato al Festival di Parigi, il 22 novembre 1975, poco dopo la morte di Pasolini.

Sceneggiature in collaborazione (28)⁷⁷

La donna del fiume (M. Soldati, 1954): collaborazione alla scrittura della sceneggiatura insieme a Mario Soldati, Giorgio Bassani, Florestano Vancini, Antonio Altoviti e Basilio Franchina (soggetto di Ennio Flaiano e Alberto Moravia).

Il prigioniero della montagna (L. Trenker, 1955): collaborazione alla sceneggiatura insieme a Luis Trenker e Giorgio Bassani (soggetto tratto dal romanzo di G. C. Benek).

Il sole nel ventre* (1955): collaborazione alla sceneggiatura insieme a Alberto Lattuada (soggetto tratto dal romanzo di Jean Hougron).

Le notti di Cabiria (F. Fellini, 1957): collaborazione per i dialoghi (soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini, Ennio Flaiano e Tullio Pinelli).

Marisa la civetta (M. Bolognini, 1957): collaborazione alla sceneggiatura insieme a Mauro Bolognini e Tatina Demby (soggetto di Bolognini).

Viaggio con Anita* (F. Fellini, 1957-1958): collaborazione alla sceneggiatura insieme a Federico Fellini e Tullio Pinelli.

⁷⁷ In questa seconda lista verrà indicato il ruolo tenuto da Pasolini nell'elaborazione letteraria dei diversi film ai quali ha collaborato. Per massima chiarezza, segnalerò con un asterisco i testi che non hanno avuto un corrispettivo filmico.

Sarajevo* (1958): collaborazione al trattamento insieme a Antonio Pietrangeli, Tullio Pinelli e Dario Fo.

Giovani mariti (M. Bolognini, 1958): collaborazione alla sceneggiatura insieme a Mauro Bolognini, Carlo Bernari, Ezio Curreli, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa e Luciano Martino. Collaborazione anche ai dialoghi insieme a Mauro Bolognini (soggetto di Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa).

A farewell to arms (C. Vidor, 1958): collaborazione ai dialoghi dei personaggi italiani insieme a Leopoldo Trieste e Cesare Zavattini (sceneggiatura di Ben Hecht e David O. Selznick, soggetto tratto dal romanzo di Hemingway *Addio alle armi* e dal dramma omonimo di Laurence Stalling).

Lettere di una novizia* (1959): collaborazione all'adattamento cinematografico insieme ad Ennio De Concini (soggetto tratto dal romanzo di Guido Piovene).

Le notti dei teddy boys (L. Savona, 1959): collaborazione al soggetto (ma non accreditato) insieme a Elio Petri, Franco Giraldi, Tommaso Chiaretti e Leopoldo Savona.

La notte brava (M. Bolognini, 1959): soggetto e sceneggiatura.

Morte di un amico (F. Rossi, 1960): collaborazione al soggetto insieme a Giuseppe Berto, Oreste Biancoli e Franco Riganti (sceneggiatura di Ugo Guerra, Franco Riganti e Franco Rossi).

La dolce vita (F. Fellini, 1960): collaborazione alla sceneggiatura anche se non menzionato nei titoli insieme a Sergio Citti (non menzionato neppure lui), Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli e Brunello Rondi (soggetto di Federico Fellini, Ennio Flaiano e Tullio Pinelli).

Il bell'Antonio (M. Bolognini, 1960): collaborazione alla sceneggiatura insieme a Gino Visentini (soggetto tratto dal romanzo di Vitaliano Brancati).

La lunga notte del '43 (F. Vancini, 1960): collaborazione alla sceneggiatura insieme a Florestano Vancini e Ennio De Concini (soggetto tratto dal racconto di Bassani *Una notte del '43*).

Il carro armato dell'8 settembre (G. Puccini, 1960): collaborazione alla sceneggiatura insieme a Bruno Barrati, Elio Bartolini, Goffredo Parise e Giulio Questi (soggetto di Tonino Guerra, Elio Petri, Rodolfo Sonego e Gianni Puccini).

La giornata balorda (M. Bolognini, 1960): sceneggiatura in collaborazione con Alberto Moravia e Marco Visconti (soggetto tratto da *I racconti romani* e *I nuovi racconti romani* di Moravia).

Il gobbo (C. Lizzani, 1960): consulenza per i dialoghi (menzionato nei titoli solo come attore) (soggetto di Luciano Vincenzoni, Elio Petri e Tommaso Chiaretti; sceneggiatura di Carlo Lizzani, Ugo Pirro, Vittoriano Petrilli e Mario Socrate).

I promessi sposi* (1960): collaborazione alla sceneggiatura insieme a Ennio De Concini (soggetto tratto dal romanzo di Manzoni).

La ragazza con la valigia (V. Zurlini, 1961): collaborazione alla sceneggiatura anche se non menzionato nei titoli insieme a Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Giuseppe Patroni Griffi e Valerio Zurlini (soggetto di Valerio Zurlini).

La ragazza in vetrina (L. Emmer, 1961): collaborazione alla sceneggiatura insieme a Vinicio Marinucci, Luciano Martino e Luciano Emmer (soggetto di Rodolfo Sonego).

Una vita violenta (P. Heusch e B. Rondi, 1962): soggetto tratto dal suo romanzo e consulenza per la sceneggiatura anche se non menzionato nei titoli (sceneggiatura di Franco Solinas, Brunello Rondi e Paolo Heusch).

La commare secca (B. Bertolucci, 1962): soggetto e consulenza per la sceneggiatura (sceneggiatura di Sergio Citti e Bernardo Bertolucci).

Milano nera (G. Rocco e P. Serpi, 1963): collaborazione alla sceneggiatura insieme a Gian Rocco e Pino Serpi (soggetto di Rocco e Serpi).

Ostia (S. Citti, 1970): soggetto e sceneggiatura insieme a Sergio Citti. Supervisione alla regia.

L'histoire du soldat* (1973): collaborazione alla sceneggiatura insieme a Sergio Citti e Giulio Paradisi (soggetto tratto dal testo di F. C. Ramuz musicato da Stravinskij).

Storie scellerate (S. Citti, 1973): soggetto e sceneggiatura insieme a Sergio Citti.

Commenti per documentari (8)

Manon: finestra 2 (E. Olmi, 1956): Pasolini scrive il commento parlato.

Grigio (E. Olmi, 1957): Pasolini scrive il commento parlato.

Ignoti alla città (C. Mangini, 1958): Pasolini scrive il commento parlato.

Il mago (M. Gallo, 1958): Pasolini organizza un centone di canti popolari di varia provenienza, tutti (tranne uno) riuniti già nell'antologia *Canzoniere italiano*, a cura di Pasolini, del 1955 (revisione e adattamento).

Stendali (C. Mangini, 1960): Pasolini organizza un centone di canti funebri greco-salentini (revisione e adattamento).

Caschi d'oro (M. Gallo, 1960): Pasolini scrive il commento parlato.

La canta delle marane (C. Mangini, 1961): Pasolini scrive il commento parlato.

Le mura di Sana'a (Pasolini, 1970-1974): Pasolini scrive il commento e gira (durante la lavorazione di un episodio inedito del *Decameron*) questo suo cortometraggio concepito come “Documentario in forma di appello all’UNESCO”.

Idee, soggetti, trattamenti in proprio (11)⁷⁸

Il giovine della primavera (1940): non realizzato e inedito, scritto durante gli anni dell’università e del cineclub di Bologna per un concorso organizzato dal GUF (Gioventù Universitaria Fascista).

I morti di Roma (1959-1960): non realizzato. Pubblicazioni postume (in Pier Paolo PASOLINI, *Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane 1950-1966*, a cura di Walter Siti, Torino, Einaudi, 1995, pp. 63-72 e prima in “Il Cavallo di Troia”, n. 10, 1989).

La comare secca (1960): non realizzato da Pasolini (sarebbe dovuto essere il suo primo film in proprio) ma pubblicato su “Filmcritica”, a. XVI, n. 161, ottobre 1965, pp. 508-520. Da questo trattamento, modificandolo, Sergio Citti e Bernardo Bertolucci ricavano la sceneggiatura del film *La Commare secca* (B. Bertolucci, 1962).

Il viaggio a Citera (1962): non realizzato. Pubblicazione postuma in francese nel catalogo dell’XI Festival di Bobigny, a cura di Hervé Joubert-Laurencin. Questo soggetto era stato proposto al produttore Roberto Amoroso per un film a episodi da intitolarsi *La vita è bella*, per il quale, dopo il rifiuto di Amoroso, Pasolini, propose anche il soggetto de *La ricotta* (che venne rifiutato ugualmente, anche se Amoroso l’aveva accettato in un primo momento).

L’ultimo poeta espressionista (1963): non realizzato. Pubblicazione postuma in francese nel catalogo dell’XI Festival di Bobigny, a cura di Hervé Joubert-Laurencin.

La (ri)cotta (1964): non realizzato. Prima pubblicazione su “l’Unità” del 6 dicembre 1964.

La vis comica o il re della Repubblica (1965-1966): non realizzato e inedito. Un episodio anticipa *La Terra vista dalla Luna*.

Sant’Infame (1967-1968): non realizzato. Pubblicazione postuma in “Cinecritica”, n. 13, 1989.

⁷⁸ In questa lista verranno elencati alcuni progetti (dalla semplice idea al vero e proprio trattamento) che per la maggior parte sono stati abbandonati ma che presentano un decisivo interesse dovuto prevalentemente alla loro compiutezza narrativa, anche se si presentano a volte sotto forma di abbozzo. Verranno precisati il destino di questi testi: eventuali pubblicazioni ed eventuali realizzazioni.

Appunti per un poema sul Terzo Mondo (1968): realizzato solo in parte (*cf* l'*Orestiade africana*). Pubblicazione postuma in *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, a cura di M. Mancini e di G. Perrella, Roma, Theorema, 1981, pp. 35-44.

Liberty (1971): non realizzato (anche se affidato a Laura Betti e Sandro Parenzo)⁷⁹ e inedito.

Porno-Teo-Kolossal (1967-1975): non realizzato. Prima pubblicazione postuma in "Cinecritica", n. 13, 1989. Testo dettato al registratore da Pasolini e successivamente trascritto. L'idea di base ha dato sviluppo e vita a un film di Sergio Citti, *i Magi randagi*, nel 1996, anche se il film di Citti ha ben poco in comune con l'ultima versione di *Porno-Teo-Kolossal* pubblicata nei Meridiani.

*Alì dagli occhi azzurri*⁸⁰

Squarci di notti romane (1950)

Il biondomoro (1950)

Gas (1950)

Bounce tempo (1950)

Giubileo (relitto d'un romanzo umoristico) (1950)

Notte sull'ES (1951)

Studi sulla vita del Testaccio (1951)

Appunti per un poema popolare (1951-1952 e 1965)

Dal vero (1953-1954)

Mignotta (relazione per un produttore) (1954)

Storia burina (1956-1965)

La notte brava (1957)

Il Rio della Grana (1955-1959)

⁷⁹ Ne testimonia una lettera di Pasolini datata 30 maggio 1973 che accompagna il dattiloscritto e che è riprodotta in *PC*, p. 3229.

⁸⁰ Aggiungo l'elenco dei testi che compongono la raccolta *Alì dagli occhi azzurri*, che ho più volte citato e che citerò ancora nelle pagine a venire.

La Mortaccia (frammenti) (1959)

Accattonne (1960)

Mamma Roma (1961)

Ballata della madre di Stalin (1961-1962)

La ricotta (1962)

Profezia (1962-1964)

Rital e raton (1965)

Avvertenza (1965)

2) Pasolini “homo religiosus”

Nel titolo di questa seconda premessa, qualifico Pasolini di « *homo religiosus* », ricorrendo a un sintagma nominale molto caro a Mircea Eliade. Julien Ries, antropologo e storico delle religioni belga, nonché cardinale dal 2012, definisce “l’*homo religiosus*” come una persona “*che prende coscienza del sacro, perché questo si manifesta come qualcosa di totalmente differente dal profano e assume nel mondo un modo specifico di esistenza.*”⁸¹ In un altro saggio lo descrive come un individuo tentato in permanenza da un ritorno al paradiso perduto, un individuo che vive nella nostalgia delle origini.⁸² Questa sensibilità al sacro (come radicalmente altro, in opposizione al profano)⁸³ e questo continuo riferirsi ad un passato remoto si ritrovano in Pasolini, come cercherò di dimostrare nei seguenti capitoli. Come spiegare questa “religiosità” del poeta? Di fronte a questa domanda, essenziale per poter andare avanti, vanno cercati alcuni elementi di risposta innanzitutto nella sua storia personale. L’approccio biografico è sempre delicato ma, per via delle così numerose dichiarazioni e autocitazioni di Pasolini stesso all’interno della sua opera, era impossibile ignorare la sua biografia. Legata ad essa e fondamentale per capire la “religiosità” pasoliniana è l’ossessione che Pasolini nutriva per la figura di Cristo. Dopodiché, cercherò altri elementi di risposta nelle sue fonti di ispirazione. Prima di tutto in Gramsci, a cui Pasolini dedicò tra l’altro il titolo di una sua raccolta di poesie;⁸⁴ infine in de Martino e nel già più volte citato Eliade, due pilastri degli studi antropologico-religiosi nel Novecento. Fra Gramsci e loro, aprirò una lunga parentesi anche sul contesto storico-religioso in cui visse e lavorò Pasolini: indagherò il suo punto di vista sul Vaticano e i suoi rapporti con gli ambienti cattolici, che furono tutt’altro che omogenei. Collaborò con la Pro Civitate Christiana e nutrì profonde amicizie con sacerdoti e cattolici praticanti laici; ma si scontrò anche a volte con gli organismi cattolici di controllo dei film, molto potenti all’epoca. Pasolini “*homo religiosus*” si iscrive in un intero contesto storico, culturale e sociale che interferisce sulla propria individualità, già segnata da avvenimenti di vita dolorosi.

⁸¹ J. RIES, *Il senso del sacro nelle culture*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 104.

⁸² ID., “Homo religiosus et l’expérience du sacré”, cit., p. 227.

⁸³ Rimando il lettore ai tentativi di definire il sacro e la religione, nell’introduzione (pp. 14-16).

⁸⁴ P. P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957.

1. Appunti biografici

Per una riflessione biografica incentrata sulla concezione della religione e del sacro nell'opera di Pasolini, proporrò quindi al lettore di partire dall'uomo – un figlio e un fratello prima di tutto – e dalle sue dichiarazioni per approdare successivamente alla sua opera che, come detto prima, è ricca di riferimenti autobiografici confermati dal poeta stesso.

È sempre molto delicato avvicinare la biografia e l'opera di un autore, ma è quasi impossibile non farlo nel caso di uno studio come questo. Pasolini spesso si proietta nella sua opera, confondendo volontariamente la voce narrante con la propria voce, varcando numerose volte la soglia della finzione e immedesimandosi con i protagonisti dei suoi racconti e dei suoi film. Gli esempi sono numerosi. In una versione abbandonata de *La ricotta*, il nome di Pasolini doveva essere citato esplicitamente dal regista interpretato da Orson Welles; questo, nella versione finale, legge invece una sua poesia estratta dal volume *Mamma Roma* ben visibile sullo schermo. In *Teorema*, i due protagonisti maschili si chiamano Pietro e Paolo come due specchi del proprio creatore Pier Paolo. Nel *Fiore delle mille e una notte* Pasolini doveva apparire e recitare la propria parte come d'altronde già fece in diversi suoi documentari (*Sopraluoghi in Palestina*, *Comizi d'Amore*, ecc.). In Pasolini insomma, vita pubblica, vita privata e opera sono profondamente legate. Evocare il sacro nella sua opera senza prendere in considerazione la sua biografia significherebbe privarsi di un'importante chiave di lettura.

Alla base di tutto c'era la famiglia. A Jon Halliday, che gli chiedeva nel 1969 delle origini della sua "religiosità", Pasolini rispose con la seguente descrizione del background familiare:

Mio padre non era religioso e non credeva in Dio, ma essendo nazionalista e fascista era, naturalmente, attaccato alle convenienze, e ci portava a messa la domenica per ragioni "sociali". Mia madre, di famiglia contadina friulana, e quindi di tradizione religiosa – ma una tradizione assolutamente naturale, che non ha niente di conformistico o di bigotto – non va mai in chiesa e non fa mai la comunione: la sua religiosità è puramente poetica e naturale, ciò che le viene soprattutto da sua nonna, alla quale da bambina voleva molto bene. Perciò la mia infanzia mancò completamente di educazione religiosa. Credo di essere il meno

cattolico fra tutti gli italiani che conosco: non ho fatto nemmeno la cresima, e me la svignavo sempre dalle lezioni di catechismo.⁸⁵

Eppure il poeta qualche anno prima aveva scritto queste righe sui *Quaderni rossi*, il suo diario tenuto a partire dal 1946:

La mia educazione non fu precisamente cattolica [...] Ma spirava un'aria cattolica nella mia casa; un'aria morale e spirituale, questo sì. Ed elevatissima, non per nulla mio fratello è morto a neanche venti anni offrendo la sua vita per un ideale di libertà.⁸⁶

Poi, svincolandosi dai legami famigliari, nella stessa intervista del 1969, come per relativizzare la loro influenza e incentrare il discorso su di sé, aggiunse:

Mi considero laico e non credente. La mia religione è di un genere piuttosto atipico: non si conforma a nessun modello. Non mi piace il cattolicesimo perché non mi piacciono le istituzioni in generale (...) In realtà la mia religiosità è probabilmente solo una forma di aberrazione psicologica con una tendenza al misticismo; c'entra un particolarissimo fattore psicologico: il mio modo di vedere il mondo (...); io vedo tutto quello che c'è al mondo, gli oggetti non meno della gente e della natura con una alta venerazione sacrale. Ma questo ha a che fare con il mio carattere, non con l'istruzione o il tipo di educazione ricevuta.⁸⁷

Nonostante Pasolini nella terza citazione smentisca l'influenza della sua educazione su una sua sensibilità che attribuisce solo al carattere, è difficile non pensare che questo sentimento religioso indefinito fu comunicato da Susanna – in modo cosciente o no – a un figlio nostalgico del mondo arcaico in cui questa religiosità popolare trovava le sue radici. All'età di quattordici anni attraversò una breve crisi mistica di cui non si sa nulla.⁸⁸ Durante la Repubblica di Salò, mentre il fratello combatteva contro il nemico in seno alla Brigata Osoppo poi massacrata da partigiani filocomunisti, Pasolini, che stava a Casarsa con la madre, visse un'altra crisi religiosa, lunga e profonda,⁸⁹ della quale invece lasciò diverse testimonianze:

⁸⁵ P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Parma, Ugo Grande Editore, 1992 [1969], p. 29.

⁸⁶ Cfr N. NALDINI, *Nei campi del Friuli*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1984, p. 26.

⁸⁷ P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini.*, cit., p. 30.

⁸⁸ F. DI GIAMMATEO, *Lo scandalo Pasolini*, cit., p. 53.

⁸⁹ T. SUBINI, *La necessità di morire, Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Ente dello spettacolo, 2007, p. 36.

Vivevo [...] in un continuo rischio di perdere la vita; per vari mesi anzi ero certo che uscire vivo da quell'inferno non era che una speranza assurda. Questo mi dava un continuo senso del mio cadavere [...]. È in questo tempo che ebbi il senso di quel "limite" oltre il quale c'era non più io, ma un altro. Tale fu la mia vera crisi religiosa.⁹⁰

O ancora:

Mi ritrovo, nell'ottobre del '47, ormai privo di impedimenti, addirittura pagano... Non è vero; io più che laico, irreligioso, sono continuamente occupato da una mia interminabile crisi religiosa.⁹¹

Pasolini si iscrisse dopo la guerra (probabilmente nel 1947) alla sezione comunista di San Giovanni di Casarsa e riuscì a far convivere con naturalezza questa "religiosità affettiva" con il suo impegno politico nel campo marxista. Come disse nel saggio *Marxismo e cristianesimo*:

Evidentemente, nel mio fondo di borghese che ha optato per il marxismo, che ha accettato una ideologia marxista, e che si è allineato con gli operai nella loro lotta di classe, c'è nel fondo questa misteriosa, questa lontana, questa remota ma insopprimibile istanza umanitaria cristiana, di cui non mi vergogno.⁹²

Anzi, sin dalle prime esperienze giovanili in politica, cominciò a sviluppare l'idea di stampo gramsciano che i cristiani potrebbero diventare alleati preziosi dei comunisti. Proclamatosi ateo, Pasolini avrebbe comunque potuto parafrasare il Benedetto Croce del 1942 quando egli dichiarava che "non possiamo non dirci cristiani"⁹³ vista l'influenza decisiva del cristianesimo sulla storia della società occidentale. Pensava che la religione cristiana si fosse sovrapposta ad una religiosità contadina arcaica con cui aveva operato una specie di fusione integrandola al suo discorso:

Fino a oggi la Chiesa è stata la Chiesa di un universo contadino, il quale ha tolto al cristianesimo il suo solo momento originale rispetto a tutte le altre religioni, cioè Cristo. Nell'universo contadino Cristo è stato assimilato a uno dei mille adoni o delle mille proserpine esistenti: i quali ignoravano il tempo reale, cioè la

⁹⁰ N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 35-36.

⁹¹ ID., *Nei campi del Friuli*, cit., p. 48.

⁹² P. P. PASOLINI, "Marxismo e cristianesimo", Brescia, Fondazione Calzari Trebeschi, Roma, Ed. Graziella Chiarcossi, 1985 [1964], p. 19.

⁹³ Come allusione al saggio di B. CROCE, "Perché non possiamo non dirci cristiani" (*La Critica*, 20 novembre 1942) che Pasolini aveva letto e che gli capitò pure di citare durante interventi pubblici.

storia. Il tempo degli dèi agricoli simili a Cristo era un tempo “sacro” o “liturgico” di cui valeva la ciclicità, l’eterno ritorno.⁹⁴

Ma l’interesse di Pasolini per il cristianesimo non si spiega soltanto con motivi storicisti. Sin dalle prime poesie, troviamo numerosi riferimenti al discorso cristiano e alla figura di Gesù. Nella raccolta *Poesie a Casarsa*, pubblicata nel 1942, scriveva in friulano “*Crist al mi clama, ma senza lus*”⁹⁵ in cui si avverte già quello che sembra essere il punto di partenza della sua “religiosità”: un’attrazione verso Cristo (“*Cristo mi chiama*”) che appare però privo della divinità che gli dovrebbe essere inerente (“*ma senza luce*”). In seguito scriverà le raccolte *L’usignolo della chiesa cattolica* (1958) e *La religione del mio tempo* (1961). Anche il suo cinema sfruttò in modo ossessivo la tematica religiosa e nelle sceneggiature si possono rilevare elementi autobiografici ricollegabili alla sua concezione della religione e del sacro. Il Centauro Chirone in *Medea*, ad esempio, sembra essere un portavoce dell’ideologia e di quello che chiamerò il “paradosso” di Pasolini; infatti, quando Chirone sdoppiato dice che “*ciò che è sacro si conserva accanto alla sua nuova forma sconsecrata*” e che “*nulla potrebbe impedire al vecchio Centauro*” – quello sacro – “*di ispirare dei sentimenti a [lui], nuovo Centauro*” – quello profano –, “*di esprimerli*”,⁹⁶ sembra sia proprio Pasolini a giustificare, attraverso il precettore di Giasone, quelle che a prima vista potrebbero sembrare le sue contraddizioni ma che non sono altro che l’oscillazione cosciente e ragionata fra sacro e profano o – per usare termini propri al linguaggio pasoliniano – *passione e ideologia, trasumanar e organizzar*. La religiosità di Pasolini va infatti collegata ad una sensazione piuttosto che a una scelta consapevole e riflettuta. Pasolini non si può definire cristiano, ancora meno cattolico, in quanto non aderì mai ai dogmi fondatori di quella religione (e di nessun’altra); ma ammetteva come Croce l’influenza decisiva del cristianesimo sulla sua cultura, sulla storia a cui appartiene e di conseguenza sulla propria storia personale. La tematica del sacro costituisce comunque un punto fondamentale dell’intera opera pasoliniana, non solo del suo cinema. La questione perciò va precisata e ridefinita meglio nei suoi contorni, al di là dei troppo poco sostanziosi dati familiari.

⁹⁴ P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2008 [1975].

⁹⁵ “Cristo mi chiama ma senza luce.”

⁹⁶ *PC*, p. 1280.

2. L'ossessione per la figura di Cristo e per la morte

Alla base della ricerca disperata del sacro di Pasolini, ci sarebbe, secondo Tomaso Subini, autore di un saggio dedicato proprio a questa ipotesi e intitolato *La necessità di morire*,⁹⁷ l'ossessione del poeta-regista per la morte, ossessione che risale a quella traumatica del fratello Guido. La figura di Cristo, sempre secondo Subini, “è infatti l'archetipo di colui al quale è necessario morire per dare un senso alla vita, alla propria come a quella altrui, è cioè la dimostrazione mitica dell'assunto pasoliniano per cui è necessario morire”⁹⁸.

La morte determina la vita, io sento così [...]. Per me la morte è il massimo dell'epicità e del mito. Quando le parlo della mia tendenza al sacrale, al mitico, all'epico, dovrei dire che essa può essere completamente appagata solo dall'atto della morte, che secondo me è l'aspetto dell'esistere più mitico ed epico.⁹⁹

(...) è dunque necessario morire perché finché siamo vivi, manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita: ossia sceglie i suoi momenti più significativi (...) e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile, incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile (...) ¹⁰⁰

Queste parole di Pasolini confermano quanto scritto da Subini. Nell'opera cinematografica di Pasolini, la morte risulta in effetti onnipresente: da quella di *Accattone* a quelle di *Salò*, conclude gran parte delle sceneggiature, dei trattamenti e dei soggetti (oltre ad *Accattone* e *Salò*, anche *Mamma Roma*, *La sequenza del fiore di carta*, *Medea*, *Porno-Teo-Kolossal* o *Il viaggio a Citera* – per fare qualche esempio – finiscono con una morte tragica, spesso quella del protagonista). Capita anche che la morte segni il momento chiave della trama come accade ne *Il Padre selvaggio* o in *Edipo re*. La Passione di Cristo, in questa prospettiva, diventa la fonte d'ispirazione

⁹⁷ T. SUBINI, *La necessità di morire*, cit.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁹ Conversazioni con Jon Halliday ma anche in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1318-1319.

¹⁰⁰ P. P. PASOLINI, “Osservazioni sul piano-sequenza” (1967), *Empirismo Eretico*, cit., p. 241.

artistica privilegiata da Pasolini: la morte di Gesù ha dato senso alla vita – di lui e di tutti noi, secondo il *credo* cristiano – e costituisce il punto cruciale intorno al quale si è articolata una religione vecchia di due millenni e fondatrice della civiltà occidentale. La morte ha un senso, almeno in una prima fase dell’opera cinematografica di Pasolini. È generalmente rappresentata come una conclusione definitiva; solo in pochi casi accenna a un Aldilà tuttavia non molto diverso dalla vita prima della morte. Più spesso la morte mette un punto finale alla storia e all’esistenza del personaggio che muore. A volte appare come un sollievo per il protagonista (“*Mo’ sto bene*”, dice Accattone), la fine del suo calvario (come è il caso di Ettore in *Mamma Roma*, che muore con le braccia inchiodate al letto di contenzione). Subini, sempre ne *La necessità di morire*, nota nel passaggio agli anni Settanta una rottura nel modo pasoliniano di rappresentare la morte: pur essendoci ancora, la morte appare ormai nella maggior parte dei casi priva di senso, *assurda*. E Cristo, tante volte evocato nelle morti dei primi protagonisti dei testi per il cinema di Pasolini, è assente dagli ultimi scritti.

Ma non è solo la morte che caratterizza Gesù agli occhi di Pasolini e che accende il suo interesse. Lo affascina l’aspetto “*mitico, epico*” e “*tragico*” della figura di Cristo:

Sebbene la mia visione del mondo sia religiosa, non credo alla divinità di Cristo. Ho fatto un film [*ndr: Il Vangelo secondo Matteo*] in cui si esprime, attraverso un personaggio, l’intera mia nostalgia del mitico, dell’epico, del tragico.¹⁰¹

Pasolini non crede nella divinità di Cristo ma ne ammira l’umanità e la capacità di rivoltarsi contro la società proponendole un nuovo modello di vita basato sull’amore e sulla giustizia sociale. Per il suo *Vangelo secondo Matteo* Pasolini immagina un Cristo rivoluzionario, severo, puro nel suo idealismo. In una lettera indirizzata ad un rappresentante della *Pro Civitate Christiana* di Assisi, Lucio S. Caruso, nel febbraio 1963, poco prima di girare *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), Pasolini si esprimeva così a proposito di Gesù:

In parole molto semplici e povere: io non credo che Cristo sia divino: credo cioè che in lui l’umanità sia così alta, rigorosa, ideale da andare al di là dei comuni termini dell’umanità.

¹⁰¹ Cfr la cronologia di N. Naldini in *PC*, p. XCVI.

Va sottolineato, oltre al carattere archetipale della morte di Cristo, anche il fascino esercitato dal corpo crocifisso di Gesù su Pasolini. Tale fascino è determinato da una precoce attrazione erotica per il corpo del Signore martirizzato, attrazione in cui si mescolano il tabù per quello che non può essere svelato – il sesso nascosto dalla benda intorno ai fianchi – e una specie di voyeurismo della Passione, che nasce con il guardare per poi trasformarsi nel desiderio di essere guardato:

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 apparve espressamente il desiderio di imitare Gesù... 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.¹⁰²

Sarebbe quindi proprio da un meccanismo erotico voyeurista che nasce l'*Imitatio Christi* pasoliniana, che culmina nella scelta della propria madre per incarnare la Madonna ai piedi della croce ne *Il Vangelo secondo Matteo*. Così, Cristo è l'eroe tragico per eccellenza, un modello da seguire, un mito fondatore, ma anche oggetto di desiderio per il poeta. Dall'attrazione omoerotica per quella figura sacra martirizzata nasce la fantasia esibizionista di essere inchiodato lui al posto di Gesù (*"Mi vidi appeso alla croce, inchiodato. [...] 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."*). Pasolini proietta in un Cristo di cui ammira l'impegno civile e la purezza d'anima il concetto psicanalitico di inseparabilità fra *Eros* e *Thanatos*, sui quali tornerò più avanti. Il Cristo pasoliniano è una figura ricca di sfumature, oggetto di diversi livelli di lettura per lo studioso.

¹⁰² Cfr la cronologia stesa da Nico Naldini in *PC*, p. LI.

3. L'influenza di Gramsci

Per capire bene il peso del pensiero gramsciano sull'ideologia pasoliniana, bisogna aprire una parentesi e ricordare quella che fu la posizione di Gramsci rispetto alla religione. Antonio Gramsci, fondatore del partito comunista in Italia, ebbe su Pasolini un'influenza rilevante. Pur vedendo la religione come una gigantesca utopia (fa credere in un altro mondo e afferma che tutti gli uomini sono uguali, liberi e fratelli), che manteneva le classi popolari nell'ignoranza e impediva loro di acquisire una coscienza politica ed ideologica, Gramsci riteneva possibile un incontro fra marxisti e cristiani in vista di un comune impegno per la disalienazione dell'uomo. Gramsci introdusse nel discorso marxista in Italia due fattori imprescindibili: la questione meridionale e il mondo agrario da una parte, la presenza del Vaticano in mezzo all'Italia dall'altra. In un paese come l'Italia, Gramsci aveva capito che almeno in un primo momento non si poteva fare a meno dei cattolici; per questo prevedeva una progressiva apertura verso loro. Nelle istituzioni (che distingueva dal popolo, iscrivendosi in quel modo in una tradizione plurisecolare) Gramsci vedeva degli alleati contro il capitalismo e intendeva offrire loro un modo concreto di fare politica in termini progressisti. Ciononostante, non era un uomo del dialogo con i cattolici; da quel punto di vista, sarebbe infatti più giusto definirlo uno "stratega". Molto critico verso la Chiesa, Gramsci provava tuttavia verso di essa un forte interesse. Secondo Bruno Desidera, autore del saggio *La lotta delle egemonie. Movimento cattolico e Partito popolare nei Quaderni di Gramsci*, il filosofo-politico sardo vedeva nella Chiesa "uno dei suoi principali nemici, provandone però in qualche modo ammirazione, a livello di modello negativo, come animo, atteggiamento"¹⁰³. Ad esempio, lo affascinava il rapporto astrattamente razionale e giusto che la Chiesa era riuscita a stabilire fra intellettuali e gente del popolo. Gramsci, per capirla meglio, ne studiò la storia. Così nacque il suo accanimento contro l'Azione Cattolica e contro i Gesuiti: vedeva la prima come un segno del declino della Chiesa cattolica e qualificava i secondi una "vera e propria associazione a delinquere"¹⁰⁴. Il Gesuitismo veniva visto come "sinonimo di cattolicesimo della Controriforma, come 'narcotico' per le masse, ma anche di inganno, frode, astuzia paradossalmente

¹⁰³ B. DESIDERA, *La lotta delle egemonie. Movimento cattolico e Partito popolare nei Quaderni di Gramsci*, Padova, il Poligrafo, 2005, p. 62.

¹⁰⁴ A. POZZOLINI, *Che cosa ha veramente detto Gramsci*, Roma, Ubaldini Editore, 1968, p. 132.

‘*machiavellica*’”.¹⁰⁵ L’Azione Cattolica invece, che secondo Gramsci avrebbe trovato le sue radici nell’Ottocento con la vittoria del liberalismo,¹⁰⁶ sarebbe stata creata perché la Chiesa, passata in quegli anni da una concezione totalitaria a parziale, si sentiva in difficoltà, era sulla difensiva, e quindi trovò necessario avere il proprio “partito” per difendere i propri interessi. Le critiche di Gramsci non si limitarono alla dimensione politica e alle sfere del potere della Chiesa – il primo avversario della Riforma intellettuale e morale da lui desiderata era infatti la Chiesa cattolica incarnata dai gesuiti e da Pio XI¹⁰⁷ –, toccavano anche il radicamento della religione di stato nella vita quotidiana del popolo italiano: vennero denunciati fra l’altro l’insegnamento religioso nelle scuole e le pratiche religiose nelle famiglie proletarie.¹⁰⁸ Ma quello che voleva Gramsci era un’opposizione costituzionale, non un’opposizione rivoluzionaria. Si rendeva conto dell’importanza della religione cattolica in Italia. Anche se la Chiesa attraversava un periodo di crisi, le mentalità italiane erano (e sono tuttora) impregnate da secoli di educazione religiosa. Gramsci sapeva che sarebbe stato assurdo, in Italia, fare astrazione di questo elemento o, peggio, perseguirlo. Bisognava capire bene la Chiesa per combatterla e quindi Gramsci impiegò una strategia che consisté in una progressiva apertura verso la comunità dei credenti con la quale trovò comunque diversi punti di convergenza: essa avrebbe potuto infatti costituire un’alleata-chiave del proletariato nella lotta contro lo stato capitalista. Guido Mignoli, esponente del Partito Popolare e amico di Gramsci, in un articolo commemorativo su di lui, nel 1947, scrisse:

Nel movimento proletario italiano [Gramsci] fu il primo che movendo da un campo diverso comprese ed amò lo sforzo degli operai e dei contadini cristiani e cattolici ad unirsi con tutti gli altri lavoratori nella necessaria ed incessante battaglia per le loro legittime rivendicazioni.¹⁰⁹

Ne *Il partito comunista* (1920), Gramsci stabilì un confronto esplicito tra la rivoluzione comunista e il cristianesimo primitivo: l’uno e l’altro tendono verso una rivoluzione delle coscienze e impiegano le stesse virtù etiche che sono il carattere, l’intransigenza, la convinzione, la fede e il proselitismo; l’uno e l’altro sono stati l’espressione di popoli oppressi e delle classi subalterne attraverso una predicazione sovversiva basata

¹⁰⁵ B. DESIDERA, *La lotta delle egemonie*, cit., p. 160.

¹⁰⁶ L’Azione Cattolica è nata ufficialmente nel 1905 con l’enciclica “Il fermo proposito” con la quale Papa Pio X promuoveva la sua nascita.

¹⁰⁷ B. DESIDERA, *La lotta delle egemonie*, cit., p. 290.

¹⁰⁸ A. POZZOLINI, *Che cosa ha veramente detto Gramsci*, cit., p. 130.

¹⁰⁹ G. MIGNOLI, “I lavoratori cattolici sono i nostri migliori fratelli. Ricordi di G. Mignoli”, *L’Unità*, 27 aprile 1947 (Cfr anche B. DESIDERA, *La lotta delle egemonie*, cit., p. 236).

sull'uguaglianza di tutti gli uomini. Ma al contrario di quello che intendevano realizzare i comunisti, la rivoluzione cristiana fu una rivoluzione semmai passiva: non cambiò l'organizzazione della società, spostò nell'Aldilà la Salvezza tanto sperata e, insieme ad essa, l'abolizione di ogni forma d'ingiustizia.¹¹⁰

L'influenza di Gramsci su Pasolini è innegabile: dalla distinzione fra Chiesa cattolica e comunità dei credenti all'accanimento contro – che è allo stesso tempo un'ossessione per – le istituzioni ecclesiastiche e il Vaticano, dai parallelismi sottolineati più volte fra il cristianesimo primitivo e la rivoluzione comunista all'affermazione di una possibile alleanza con le masse cristiane per lottare contro la società capitalista e contemporaneamente alla denuncia della collaborazione fra la Chiesa e lo stato capitalista (collaborazione tanto più assurda in quanto sarà proprio la società moderna ad uccidere la religione). Si può quindi affermare senza esitazione che l'ideologia di Antonio Gramsci abbia costituito uno degli elementi formatori del pensiero pasoliniano e, più specificamente, che contribuì a spiegare l'approccio pasoliniano della questione religiosa.

4. L'atteggiamento di Pasolini verso il Vaticano

Pasolini, omosessuale ateo dall'ideologia marxista, fu spesso in opposizione con la Chiesa e scatenò più volte i suoi fulmini: così nel 1963 il suo mediometraggio *La ricotta*, parte del film corale *RoGoPaG*, fu sequestrato e incriminato per vilipendio della religione di Stato. Altre sue opere sono state invece salutate dal Vaticano e dalle autorità religiose (*Il Vangelo secondo Matteo*, nel 1964, e *Teorema*, nel 1968, ricevettero il Premio O.C.I.C. – ovvero il Premio dell'*Office catholique international du cinéma*). Anche l'atteggiamento di Pasolini nei confronti del Pontefice fu segnato dall'ambivalenza dei sentimenti, oscillando fra l'ammirazione e l'odio. Ci fu l'odio, dapprima, per Pio XII. In occasione della sua morte, Pasolini scrisse i versi acerbi e duri del poema *A un Papa*:

¹¹⁰ B. DESIDERA, *La lotta delle egemonie*, cit., pp. 83-84.

Quanto bene tu potevi fare! E non l'hai fatto:
non c'è stato un peccatore più grande di te.¹¹¹

Pasolini provò una forte antipatia nei confronti di quel pontefice tradizionalista, che esortò i cristiani nel 1944 a ripristinare una “civiltà cristiana”¹¹² e che scomunicò i comunisti nel 1949 dopo aver dichiarato inconciliabili comunismo e cristianesimo.¹¹³ I sentimenti negativi per Pio XII vennero tuttavia sostituiti, dopo la sua morte, da una profonda simpatia per il suo successore Angelo Roncalli, ovvero Papa Giovanni XXIII, il “Papa buono”, figlio come lui (da parte della madre Susanna Colussi) di una famiglia contadina di un paesino dell'Italia settentrionale. Al successore di Pio XII venne dedicato il film *Il Vangelo secondo Matteo* nei cui titoli di testa compaiono queste parole:

Questo film è dedicato alla cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII.

Giovanni XXIII fu il Papa inaspettato dell'apertura verso il mondo non cattolico, promotore del Concilio ecumenico Vaticano II e autore dell'enciclica *Pacem in terris* che sollecitò una collaborazione con i non-cattolici per una migliore convivenza civile. Di questo pontefice Pasolini vantò “*lo spirito di comprensione e di curiosità intellettuale, come componente secolare dell'amore cristiano*”¹¹⁴ ma anche la cultura, opponendosi alle cattive lingue che sostenevano che non era il suo pregio. Mentre nella rivista *Sipario* dell'ottobre 1964 ricordò “*che è stato il primo a capire che il marxista non è una bestia nera, che è possibile creare un dialogo tra marxisti e cattolici*”¹¹⁵, nel saggio *Marxismo e cristianesimo* (1964), si espresse in tal modo a proposito del Papa rimpianto:

(...) Papa Giovanni è stato il primo uomo della Chiesa a vivere al massimo livello appunto l'esperienza laica e democratica del nostro ultimo secolo. A

¹¹¹ P. P. PASOLINI, *La religione del mio tempo, Epigrammi, XII* (1958), in *Pasolini. Tutte le poesie*, Meridiani Mondadori, Milano, 2003.

¹¹² G. VERRUCCI, *La Chiesa nella società contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 187.

¹¹³ Precisamente il decreto del Sant'Uffizio del 1 luglio 1949 distingueva fra quelli che erano iscritti ad un partito comunista o che collaboravano con uno di questi e quelli che difendevano attivamente la dottrina del comunismo. Ai primi venne interdetta l'ammissione ai sacramenti e i secondi furono scomunicati (cfr G. VERRUCCI, *La Chiesa nella società contemporanea*, cit., p. 195).

¹¹⁴ “Italia-notizie”, novembre 1963. Cfr anche F. DI GIAMMATEO, *Lo scandalo Pasolini*, cit., p. 16.

¹¹⁵ F. DI GIAMMATEO, *Lo scandalo Pasolini*, cit.

vivere cioè quello che la borghesia ha dato di meglio, dalla Rivoluzione francese in poi.¹¹⁶

Giovanni XXIII infatti aveva dato a Pasolini la speranza di vedersi realizzare una riforma importante della Chiesa verso una collaborazione con i non-cattolici (compresi i comunisti) allo scopo di mettere in opera il vero messaggio cristiano universale e aperto alla diversità. Ma l'entusiasmo di Pasolini si smarrì negli anni successivi alla morte del "Papa buono". Negli anni Settanta scrisse violenti *pamphlet* sulle colonne di diversi quotidiani e in particolare del *Corriere della Sera* – raccolti poi negli *Scritti corsari* – in cui denunciò per lo più l'alleanza della Chiesa con il Potere ovvero lo stato borghese capitalista.¹¹⁷ A proposito della Chiesa e dei fedeli cattolici, Pasolini diventò lapidario e categorico: "*Quanto al Vaticano è molto tempo ormai che lì i cattolici si sono dimenticati di essere cristiani.*"¹¹⁸

Si fece sempre più forte l'opposizione fra, da una parte, la Chiesa ufficiale come istituzione repressiva e, dall'altra, una religiosa eresia dell'innocenza, della purezza e della libera "passione".¹¹⁹ Da quest'opposizione fra cattolicesimo corrotto e cristianesimo puro nacque una serie di accuse rivolte al potere ecclesiastico. Forse la critica più densa e più concisa che Pasolini rivolse alla Chiesa la troviamo in una recensione al libro *20 sentenze della Sacra Rota*¹²⁰ intitolata *La Chiesa, i peni e le vagine* e integrata anch'essa agli *Scritti corsari*:

La Chiesa non può che essere reazionaria; la Chiesa non può che essere dalla parte del Potere; la Chiesa non può che accettare le regole autoritarie e formali della convivenza; la Chiesa non può che approvare le società gerarchiche in cui la classe dominante garantisca l'ordine; la Chiesa non può che detestare ogni forma di pensiero anche timidamente libero; la Chiesa non può che essere contraria a qualsiasi innovazione anti-repressiva (ciò non significa che non possa accettare forme, programmate dall'alto, di tolleranza: praticata, in realtà, da secoli, a-ideologicamente, secondo i dettami di una «Carità» dissociata - ripeto, a-ideologicamente - dalla Fede); la Chiesa non può che agire completamente al di fuori dell'insegnamento del Vangelo; la Chiesa non può che prendere decisioni pratiche riferendosi solo formalmente al nome di Dio, e qualche volta

¹¹⁶ P. P. PASOLINI, *Marxismo e cristianesimo*, cit., p. 13.

¹¹⁷ Cfr "Il folle slogan dei jeans Jesus", *Corriere della Sera*, 17 maggio 1973 e in PASOLINI, *Scritti corsari*, cit., pp. 5-8.

¹¹⁸ Cfr "Apriamo un dibattito sul caso Pannella", *Corriere della Sera*, 16 luglio 1974 e in PASOLINI, *Scritti corsari*, cit., con il titolo "Il fascismo degli antifascisti", pp. 65-70, p. 65.

¹¹⁹ G. C. FERRETTI, *Pasolini: l'universo orrendo*, Roma, Ed. Riuniti, 1976, p. 56.

¹²⁰ *20 sentenze della Sacra Rota*, a cura di Stelio Raiteri, prefazione di Giorgio Zampa, Giorgio Borletti Editore, 1974.

magari dimenticandosi di farlo; la Chiesa non può che imporre verbalmente la Speranza, perché la sua esperienza dei fatti umani le impedisce di nutrire alcuna specie di speranza; la Chiesa non può (per venire a temi di attualità) che considerare eternamente valido e paradigmatico il suo concordato col fascismo. Tutto questo risulta chiaro da una ventina di sentenze « tipiche » della Sacra Rota, antologizzate dai 55 volumi delle *Sacrae Romanae Rotae Decisiones*, pubblicati presso la Libreria Poliglotta Vaticana dal 1912 al 1972.¹²¹

Detto questo, l'interesse di Pasolini per il sacro non diminuì, anzi: diventò una delle ragioni per cui si oppose vivamente al potere ecclesiastico. In un'intervista data al giornalista francese Jean Dufлот diceva appunto:

Io difendo il sacro perché è la parte dell'uomo che offre meno resistenza alla profanazione del potere, ed è la più minacciata dalle istituzioni delle Chiese.¹²²

Pasolini denunciò sempre di più l'abisso che si era creato fra la Chiesa come istituzione e il messaggio di Cristo. Attraverso la sua opera – soprattutto, se si considera solo il cinema, nel corso degli anni Sessanta, da *Accattone* a *Teorema* – cercò di difendere il messaggio cristiano rispettandone quello che considerava il suo spirito originale ma usando modi che non sempre piacquero alle autorità ufficiali rappresentanti della Chiesa cattolica romana. Ma non tutto il mondo cattolico fu ermetico alle interpretazioni pasoliniane del Vangelo: ad esempio, la *Pro Civitate Christiana* – che ricevette da Papa Giovanni XXIII nel 1959 il riconoscimento di soggetto di diritto pontificio nell'ambito della Chiesa universale – accettò di collaborare con il regista inaugurando così un ricco periodo di dialogo iscritti perfettamente sulla scia della posizione che fu quella di Giovanni XXIII.

¹²¹ P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, cit., pp. 99-102.

¹²² J. DUFLLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini* [1969], Paris, Belfond, 1970. Tr. it. P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, Roma, Editori Riuniti, 1983, p. 78.

5. La collaborazione con la Pro Civitate Christiana di Assisi

Anche se non fu l'unico suo contatto con il mondo cattolico progressista,¹²³ il più famoso e forse il più importante – almeno per quanto riguarda l'elaborazione letteraria delle sceneggiature dei suoi film – è stato il rapporto che Pasolini intrattenne con la *Pro Civitate Christiana* di Assisi, associazione di volontari cattolici fondata nel 1939 da don Giovanni Rossi. È stato proprio il fondatore don Giovanni Rossi che, desideroso di conoscere il regista italiano dalla posizione più lontana rispetto alla loro,¹²⁴ incaricò il volontario Lucio Caruso della missione di entrare in contatto con Pasolini e di portarlo ad Assisi. Il regista non accettò subito l'invito ma finalmente si recò ad Assisi, in occasione di uno dei convegni organizzati dalla *Pro Civitate Christiana*¹²⁵ nel 1962, con il pretesto di voler incontrare Domenico Meccoli che sarebbe stato presente al convegno. Ma con la scusa di un forte mal di testa, rimase rinchiuso in stanza. Pur di trattenerlo ad Assisi, Caruso organizzò una lettura affidata a Paolo Scappucci di versi suoi tratti dalla raccolta *La religione del mio tempo*, della quale Pasolini fu molto soddisfatto.

In quei giorni ci sarebbe stata la visita di Papa Giovanni XXIII ad Assisi. Pasolini raccontò sempre che rinchiuso nella sua stanza, non aveva nient'altro da leggere se non il Vangelo che vi si trovava. Lesse in una volta il primo dei quattro vangeli – quello di Matteo – e rimase così sconvolto dalla lettura che dopo sentì – come un'illuminazione – che non sarebbe più stato possibile continuare a lavorare senza fare un film sul vangelo di San Matteo.

La prima volta che sono venuto ad Assisi, mi sono trovato accanto al capezzale il Vangelo, vostro delizioso-diabolico calcolo! (...) Da voi, quel giorno, l'ho letto tutto di seguito, come un romanzo. E, nell'esaltazione della lettura – Lei lo sa, è

¹²³ Vanno ricordate le sue numerose amicizie con sacerdoti e, fra l'altro la collaborazione (sotto forma di consulenza) al primo e unico film di Padre David Maria Tuoldo, *Gli Ultimi*, negli anni 1961-1962.

¹²⁴ "Chi è il regista più lontano dalla fede e dalla morale cristiana?", chiese all'inizio del 1962 a Lucio Settimio Caruso. Cfr Giancarlo ZIZOLA, *Don Giovanni Rossi e Pier Paolo Pasolini*, in "Rocca", 15 ottobre 1995, n. 20, p. 46.

¹²⁵ Sin dal 1958, la *Pro Civitate Christiana* di Assisi organizzava annualmente degli incontri di cineasti che avevano una forte risonanza sulla stampa nazionale.

la più esaltante che si possa fare! – mi è venuta, tra l'altro, l'idea di farne un film.¹²⁶

Probabilmente altri elementi vanno presi in considerazione: mentre don Giovanni Rossi e i volontari si impegnavano per preparare la visita papale, Lucio Caruso accompagnò Pasolini per una visita di Assisi e dei dintorni; la semplicità e l'ideale di povertà dell'ordine francescano lo colpirono fortemente.¹²⁷ Parlando di cinema e religione, Pasolini criticò duramente tutti i film che erano stati fatti sulla vita di Gesù,¹²⁸ al che Caruso lo sfidò rispondendogli che solo il regista di *Accattone* potrebbe raccontare bene la storia del figlio di un povero falegname di Nazareth. Tornando a Roma Pasolini si distanziò dalla *Pro Civitate Christiana*. Questo, secondo Caruso, sarebbe avvenuto perché dopo quel soggiorno ad Assisi il regista che si proclamava ateo e marxista era stato tentato dalla conversione. Più prosaicamente, Padre Fantuzzi avanza l'ipotesi che visto che era impegnato con *La ricotta*, un film che rischiava di urtare le sensibilità cattoliche, Pasolini voleva evitare di essere disturbato nel suo lavoro.¹²⁹ Ma poco tempo dopo, Pasolini tornò ad Assisi con la decisione di fare un film sulla vita di Gesù e con l'esigenza di farsi aiutare da quelli che gliene avevano dato l'idea:

Ora, ho bisogno dell'aiuto vostro: di don Giovanni, Suo [ndr: Lucio Caruso], dei suoi colleghi. Un appoggio tecnico, filologico, ma anche un appoggio ideale. Le chiederei insomma (– e attraverso lei, con cui ho maggiore confidenza – alla “Pro Civitate Christiana”) di aiutarmi nel lavoro di preparazione del film, prima, e poi assistermi durante la regia.¹³⁰

¹²⁶ M. DI CAGNO, *Sono un amico difficile e scomodo*, in “Rocca”, 1 dicembre 1975, n. 23, p. 44.

¹²⁷ “Il giorno dopo, il traffico in città era bloccato perché era in visita il papa Giovanni XXIII. La mattina passeggiammo per Assisi tenendoci fuori dalle rotte del corteo papale. Volle che lo portassi nella basilica di San Francesco per vedere gli affreschi di Giotto. Abbiamo visitato la cappella del pellegrino e altri monumenti dell'Assisi minore. Nel primo pomeriggio lo portai al santuario di San Damiano, dove fu colpito dalla semplicità del luogo, tanto più che io avevo incominciato a parlargli del rapporto di san Francesco con la povertà. Rimase letteralmente scioccato quando non lontano da San Damiano visitammo una comunità di piccole sorelle di Gesù (la congregazione fondata da Charles de Foucauld). C'era una suora italiana e lui cominciò a farle delle domande. La suora parlò degli emarginati; disse che non si può fare apostolato se non si assume la stessa condizione umana delle persone alle quali ci si rivolge eccetera”, parole di Lucio Caruso riportate da Padre Virgilio Fantuzzi nell'articolo “Pasolini sulla via del Vangelo”, *La Civiltà Cattolica*, vol. III, quaderno 3822, 17 ottobre 2009, pp. 504-416 e consultabile on line sul sito: <http://www.zenit.org/rssitalian-19950> [12/03/2012].

¹²⁸ “(...) i film su Cristo sono di una volgarità infinita. E la causa ne è l'industria cinematografica la quale, come tutte le forme di capitalismo, cerca di strumentalizzare la Chiesa e il cristianesimo”, G. ZIZOLA, cit., p. 48.

¹²⁹ Queste due ipotesi attribuite a Lucio Caruso e al Padre Virgilio Fantuzzi S. J. sono state riportate da Padre Fantuzzi stesso durante un'intervista realizzata durante il mese di giugno 2011 a Roma.

¹³⁰ M. DI CAGNO, art. cit., p. 45.

Anche se non tutti i volontari erano favorevoli a tale collaborazione,¹³¹ essa si mise comunque in moto e Pasolini venne ad Assisi con il produttore Bini e con Mons. Angelicchio, l'allora direttore del Centro Cattolico Cinematografico. Il regista poté contare lungo tutta l'elaborazione del film sulla disponibilità del biblista Andrea Carraro e di Lucio Caruso che risposero alle sue domande e chiarirono i suoi dubbi (ad esempio: da chi fu arrestato Gesù? Da soldati romani o da guardie al servizio del Sinedrio?) senza mai recarsi sul set per non influenzare il lavoro del regista. Carraro e Caruso lo accompagnarono anche in Terra Santa per un viaggio-pellegrinaggio incoraggiato da Don Rossi e testimoniato dal film *Sopralluoghi in Palestina*.¹³² Quando però Pasolini, in un atteggiamento sicuramente più provocatorio che altro, dichiarò di non voler girare la scena della Risurrezione visto che non ci credeva, Don Rossi intervenne personalmente e lo minacciò di fermare la collaborazione con lui. La Pro Civitate Christiana in effetti si era impegnata per l'ortodossia del film con una riserva che si sarebbe sciolta solo a film concluso. Pasolini era sotto tutela e non ebbe scelta. A parte questo breve episodio di tensione, saranno l'amicizia e il dialogo a segnare questa collaborazione di Pasolini con la Cittadella di Assisi. Il regista dimostrò il maggior rispetto per la fede dei suoi nuovi collaboratori, come può attestare questa lettera a Lucio Caruso del febbraio 1963:

Vorrei che le mie esigenze espressive, la mia ispirazione poetica, non contraddicessero mai la vostra sensibilità di credenti. Perché altrimenti non raggiungerei il mio scopo di riproporre a tutti una vita che è modello – sia pure irraggiungibile – per tutti.

A Don Rossi Pasolini fece la sua “confessione scritta” in una lettera di pochi giorni successiva al Natale 1964 che avevano trascorso insieme. La vigilia di Natale, Don Rossi gli aveva proposto di confessarsi per poter partecipare alla comunione insieme ai suoi amici e ai suoi famigliari (erano presenti ad Assisi quella sera anche sua madre, sua zia e la cugina Gabriella) durante la celebrazione religiosa. Pasolini rifiutò ma qualche giorno dopo il suo ritorno a Roma, scrisse a Don Rossi una lettera che costituisce una

¹³¹ Marco Marchini, l'attuale presidente della Pro Civitate Christiana, testimonia: “Anche per la nostra Comunità furono tempi duri, contrastati, perigliosi: va bene essere aperti agli atei e ai comunisti, ma a un omosessuale era troppo! Molti amici ci contestarono o ci abbandonarono; la nostra rivista “Rocca” fu boicottata” (cfr M. MARCHINI, *L'amicizia di Pasolini e con Pasolini*, cit., p. 18).

¹³² Questi sopralluoghi non furono concludenti: Pasolini decise – come spiega bene nel film *Sopralluoghi in Palestina* – che la Palestina e Israele non erano luoghi adatti e scelse di girare il suo Vangelo nel Sud Italia, a Matera (Basilicata).

testimonianza importante del reciproco rispetto e della reciproca amicizia fra Pasolini e il fondatore della *Pro Civitate Christiana*, nonché di come si vedeva il poeta:

(...) La ringrazio tanto per le sue parole della notte di Natale: sono state il segno di una vera e profonda amicizia, non c'è nulla di più generoso che il reale interesse per un'anima altrui. Io non ho nulla da darle per ricompensarla: non ci si può sdebitare di un dono che per sua natura non chiede d'esser ricambiato. Ma io ricorderò sempre il suo cuore di quella notte. Quanto ai miei peccati... il più grande è quello di pensare in fondo soltanto alle mie opere, il che mi rende un po' mostruoso: e non posso farci nulla, è un egoismo che ha trovato un suo alibi di ferro in una promessa con me stesso e gli altri da cui non mi posso sciogliere. Lei non avrebbe mai potuto assolvermi di questo peccato, perché io non avrei mai voluto prometterle realmente di avere intenzione di non commeterlo più. Gli altri due peccati che lei ha intuito, sono i miei peccati "pubblici": ma quanto alla bestemmia, glielo assicuro, non è vero. Ho detto delle parole aspre con *una data* Chiesa e *un dato* Papa: ma quanti credenti, ora, non sono d'accordo con me? L'altro peccato l'ho ormai tante volte confessato nelle mie poesie, e con tanta chiarezza e con tanto terrore, che ha finito con l'abitare in me come un fantasma familiare, a cui mi sono abituato, e di cui non riesco più a vedere la reale, oggettiva entità.

Sono "bloccato", caro Don Giovanni, in un modo che solo la Grazia potrebbe sciogliere. La mia volontà e l'altrui sono impotenti. E questo posso dirlo solo oggettivandomi e guardandomi dal suo punto di vista. Forse perché io sono da sempre caduto da cavallo, non sono mai stato spavalamente in sella (come molti potenti della vita, e 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. (...) ¹³³

La confessione di questo "peccatore caduto da cavallo" – quello di San Paolo – e "trascinato via" ci dice molto infatti sulla sua posizione religiosa: "cadendo da cavallo" come Paolo di Tarso ha intravisto la "terra di Dio", ma col piede impigliato nella staffa, gli è impossibile cascarci definitivamente. Questa visione inaccessibile, non la può dimenticare e gli è altrettanto impossibile tornare, in una beata ignoranza, nel mondo degli Ebrei e dei Gentili. Pasolini si percepisce come condannato a sbattere la testa, senza nessuna speranza, fra il mondo profano e il mondo sacro.

La collaborazione fra Pasolini e la *Pro Civitate Christiana* ebbe però e purtroppo un'influenza negativa sul finanziamento dell'associazione: tanti finanziatori erano infatti contrari all'accoglienza fatta al regista demonizzato in certi ambienti e in gesto di disaccordo smisero di finanziarla. Eppure don Giovanni Rossi, durante un incontro con

¹³³ Lettera a Don Giovanni Rossi pubblicata in "La Rocca", n.22, 15 novembre 1975.

il Papa alla fine di gennaio del 1963, accennò al progetto del film *Il Vangelo secondo Matteo* e il pontefice benedisse l'iniziativa. Dopo l'uscita del film nelle sale, Pasolini e i suoi collaboratori della *Pro Civitate Christiana* continuarono a sentirsi, anche dopo il controverso premio O.C.I.C. a *Teorema* nel 1968 che aveva suscitato un nuovo scalpore in altri ambienti cattolici. Lucio Caruso è stato d'altronde colui che ha suggerito a Pasolini alcune citazioni bibliche fra cui quelle tratte dal Libro di Geremia.

Pasolini comunque, alla fine della prima visita alla *Pro Civitate Christiana* di Assisi, malgrado le sue diffidenze iniziali, ammise:

Mai mi sarei aspettato tanta apertura in un ambiente cattolico. Se il cristianesimo fosse quello che voi praticate, tanti che sono lontani diverrebbero cristiani, perché questo è il cristianesimo autentico.¹³⁴

Le amicizie più profonde nate durante la lavorazione del *Vangelo* non sparirono quindi con le polemiche; Pasolini tornò ad Assisi diverse volte in occasione dei convegni annuali ma anche quando morì Don Andrea Carraro, il biblista che lo accompagnò in Terra Santa, nel 1969: Pasolini vi si recò subito. Il 27 ottobre 1975, quando si spense Don Giovanni Rossi, i volontari assisiani chiesero al poeta di scrivere un articolo in omaggio del fondatore della *Pro Civitate Christiana* (come aveva fatto spontaneamente sei anni prima per Don Carrara)¹³⁵ ma fu ucciso pochi giorni dopo. Le pagine di Rocca, attraverso la penna di Dalmazio Mongillo, ricordarono l'amicizia fra i due uomini, fra “*queste due esistenze che, per vie diverse, opposte, hanno cercato, desiderato, incontrarsi e si sono sviluppate nella linea di un’aspirazione che li portava a incidere a fondo nella coscienza umana e cristiana contemporanea.*”¹³⁶

¹³⁴ G. ZIZOLA, art. cit., p. 48.

¹³⁵ P.P. PASOLINI, “Don Andrea: una vita ‘in prestito’”, *Il Tempo*, n. 10, XXXI, 8 marzo 1969 e raccolto successivamente ne *Il Caos*, Roma, Riuniti, 1979, pp. 134-135.

¹³⁶ D. MONGILLO, “La passione dell’uomo”, *Rocca*, 15 novembre 1975, n. 22, p. 44.

6. Il cinema di Pasolini e gli organismi cattolici di controllo dei film

Si è accennato prima al sequestro della pellicola de *La ricotta* e alla sua incriminazione per vilipendio della Religione di Stato, nonché ai premi attribuiti dall'O.C.I.C. a *Il Vangelo secondo Matteo* e a *Teorema*; per capire bene questa intromissione della religione nella Settima Arte negli anni in cui vi si dedicò Pasolini rifarò la cronistoria della partecipazione delle istituzioni ecclesiastiche al processo di diffusione delle opere cinematografiche nel settore pubblico e dell'influenza del mondo cattolico su di esso.

La Chiesa, sin dall'inizio, s'interessò al cinema: Papa Leone XIII fu uno dei soggetti dei fratelli Lumière (o di un loro rappresentante in Italia) nel 1896. Da lì in poi il Vaticano continuò a seguire il cinema con più o meno attenzione a seconda delle occasioni.¹³⁷ Le autorità ecclesiastiche ne capirono presto l'interesse per l'azione pastorale e si aprirono quindi cine-club cattolici. Secondo le norme della *Sacra Congregazione del Concilio*,

Le sale cinematografiche aperte al pubblico, dipendenti dall'autorità ecclesiastica, hanno come precipuo scopo di contribuire all'educazione dei fedeli.¹³⁸

Nel 1935 si costituì il *Centro Cattolico Cinematografico* (CCC). L'attenzione per il cinema diminuì man mano che si faceva vicina la guerra e riprese dopo con la creazione nel 1949 dell'*Associazione Cattolica Esercenti Cinema* (ACEC) che si dotò di competenze sul territorio nazionale. Nel corso degli anni Cinquanta apparvero le sigle P (per i film ammessi nelle sale parrocchiali), T (per i film adatti a tutti in sale pubbliche), S (per i film sconsigliabili per tutti) e E (per i film esclusi per tutti). La Chiesa e lo Stato divennero collaboratori nel lavoro di controllo della produzione cinematografica e di censura. Nel 1968 vide il giorno la *Commissione nazionale per la revisione dei film*, organo "tecnico-pastorale"¹³⁹ composto di "sacerdoti, religiosi e laici, provvisti di

¹³⁷ Rimando il lettore al saggio molto dettagliato e curato di Dario E. Viganò da cui sono stati tratti i dati storici che citerò: *Cinema e Chiesa: i documenti del magistero*, Torino, Effatà Editrice, 2002.

¹³⁸ Norme della Sacra Congregazione del Concilio, 17 febbraio 1960.

¹³⁹ Regolamento della Commissione nazionale per la valutazione dei film. Consiglio permanente CEI, 16 luglio 1974, p. 333.

dottrina, prudenza ed esperienza cinematografica”.¹⁴⁰ Esso operava sotto la guida dell’*Ufficio Nazionale dello Spettacolo* che dipendeva dalla Commissione per le comunicazioni sociali. Nel 1968 ancora, le sigle P, T, S e E vennero abbandonate a favore di nuove norme; i film ricevettero ormai un numero romano:

I: Film positivo o, comunque, privo di elementi negativi; per qualsiasi genere di pubblico.

II: Film che, per l’argomento trattato o per le situazioni rappresentate, richiede una capacità di comprensione o di interpretazione proprie di spettatori moralmente e culturalmente preparati.

III. Film moralmente discutibile o ambiguo, in cui l’incontro tra elementi positivi, negativi o di dubbia interpretazione morale, richiede una più consapevole e responsabile capacità di giudizio da parte dello spettatore.

IV. Film che, per idee o tesi o scene, è gravemente offensivo della dottrina o della morale cattolica.

Queste classifiche, formulate sotto la diretta dipendenza e a nome dell’episcopato, dovevano essere “orientative delle coscienze.”

Chi non si informa delle classifiche morali, o non vi si attiene, secondo quanto indicato anche dal concilio (decreto *Inter mirifica*), non tenendo conto dell’avvertimento che viene dalla competente autorità ecclesiastica, può incorrere in gravi pericoli spirituali.¹⁴¹

Nel 1974 infine furono decisi nuovi criteri di valutazione dalla neonata *Commissione nazionale per la valutazione dei film* (CNVF) che sono tuttora in vigore (ci sono stati solo alcuni piccoli aggiustamenti).

L’O.C.I.C. (*Office Catholique International pour le Cinéma*) nacque nel 1928 all’Aia. Incoraggiato dalla Santa Sede a partire dal 1934, assunse un ruolo di maggiore importanza a partire dal 1947 dotandosi anche di un Festival che assegnava premi ai film che veicolavano messaggi a carattere spirituale. Gli obiettivi dell’O.C.I.C. erano i seguenti: informare lo spettatore cristiano, formarlo al cinema e all’audiovisivo in generale e integrare il mondo dei professionisti del cinema grazie alla presenza di critici

¹⁴⁰ È stato citato qui uno dei paragrafi del regolamento della Commissione nazionale per la revisione dei film, emesso durante la Conferenza Episcopale Italiana il 15 luglio 1968.

¹⁴¹ “Nuove norme per la classificazione morale dei film”, Segreteria Generale CEI, 15 luglio 1968, pp. 328-332.

cristiani nelle riviste specializzate e nei dibattiti. Vennero premiati *Il Vangelo secondo Matteo* nel 1964 e *Teorema* nel 1968. La giuria assegnò il Gran Premio al film di Pasolini su Gesù nel 1964 “*pour avoir exprimé en images d’une réelle dignité esthétique l’essentiel du texte sacré*”, aggiungendo :

Le réalisateur – sans renoncer à sa propre idéologie – a traduit fidèlement, avec une simplicité et une densité humaine parfois saisissantes, le message social de l’Evangile – en particulier l’amour pour les pauvres et les opprimés – tout en respectant suffisamment la dimension divine du Christ.¹⁴²

La rivista dell’O.C.I.C. – *Revue internationale du cinéma* –, da cui è tratta questa citazione, dovette, in quel numero speciale dedicato a *Il Vangelo secondo Matteo*, pubblicare anche un articolo scritto dal presidente della giuria Andrès Ruzzkowski e intitolato in modo molto esplicito *À Venise comme ailleurs, le jury de l’O.C.I.C. se prononce sur un film, et non pas sur une personne*¹⁴³ per giustificare il premio che aveva scandalizzato tanti, sia i cattolici conservatori che non approvavano che un marxista (omosessuale oltretutto) ricevesse il gran premio O.C.I.C., che alcuni marxisti scettici rispetto alla scelta di Pasolini di trattare un soggetto così altamente religioso. Nonostante la polemica, l’O.C.I.C. pubblicò nella medesima rivista un suo comunicato:

Cette œuvre d’art affirme une prééminence incontestable sur ce qu’a tenté jusqu’ici le cinéma dans le domaine de l’Ecriture Sainte: l’auteur a trouvé une clé pour illustrer l’Evangile et nous restituer la réalité sans la charger de reconstitutions historiques.

Pour la première fois, un auteur a opté pour une fidélité remarquable au texte sacré. Les images souvent très réalistes contribuent à prolonger le message jusqu’à nos jours.

La personne du Christ fondateur de l’Eglise, Sa divinité et Son humanité, Sa vie intérieure et Sa doctrine sont évoquées avec sobriété et sans faute de goût.

Le sentimentalisme de certaines scènes, comme le massacre des innocents, Marie de Béthanie, la Mater Dolorosa, ne dépasse pas ce qu’on trouve dans l’iconographie chrétienne.

Le jury regrette que, dans la version italienne qu’on lui a présentée, le Christ ait un ton trop facilement agressif et justicier qui n’évoque pas assez sa miséricorde et Sa bonté.¹⁴⁴

¹⁴² “Et prix de l’O.C.I.C. à la Mostra di Venezia”, in *Revue internationale du cinéma*, n° 85, 25 octobre 1964, p. 3.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 2.

Se *Il Vangelo secondo Matteo* fece la quasi unanimità fra gli spettatori cattolici, non fu però la stessa cosa per *Teorema*: il suo premio provocò una polemica all'interno dell'O.C.I.C. Il comitato direttivo – forse sotto l'impulso di Papa Paolo VI – intese addirittura sconfessare la giuria che aveva premiato il film. Pasolini, seccato, minacciò di restituire il premio insieme a quello del *Vangelo* e successivamente alla polemica si sciolse l'O.C.I.C. (per poi essere riformato con il nuovo nome di *Organisation Catholique pour le Cinéma*) e venne pubblicato su L'Osservatore Romano il giudizio negativo del CCC riguardo a *Teorema* sequestrato successivamente per oscenità da parte della Procura della Repubblica di Roma. Ci sono poche tracce infatti del premio dato a *Teorema* nella *Revue internationale du cinéma* del 1968, se non questa allusione implicita:

Soyons clairs. Les deux prix les plus contestables furent ceux de Venise 68 [ndr: *Teorema*] et de Berlin 69 [ndr : *Midnight cowboys* di John Schlesinger]. Aucun des dirigeants de l'O.C.I.C. n'aurait donné sa voix à ces deux films.¹⁴⁵

Interessante è vedere la posizione della *Pro Civitate Christiana*, solitamente più “aperta”, e quello che si poté leggere a proposito di *Teorema* nella rivista *Rocca*. Lucio Caruso, il collaboratore di Pasolini durante la lavorazione de *Il Vangelo secondo Matteo*, si espresse in termini entusiasti:

Successo incondizionato per *Teorema* di Pierpaolo [sic] Pasolini che con questo film ha confermato la sua genialità d'artista e la sua solidità culturale.¹⁴⁶

O ancora:

Si può affermare che con *Teorema* Pasolini conferma la sua ispirazione profondamente e sinceramente religiosa, forse più profonda, più sincera e più religiosa di qualsiasi altro regista contemporaneo, Bergman compreso.¹⁴⁷

Caruso emise però una doppia riserva: *Teorema*, secondo lui, richiede una certa preparazione spirituale, “una acutezza di giudizio che vada al di là delle apparenze” e sottolineò “l'atmosfera di torbida sensualità, di erotismo patologico” molto lontana dall'Antico Testamento che, benché non privo di riferimenti alla sessualità, la evoca in

¹⁴⁵ *Revue Internationale du Cinéma*, n° 135, octobre 1969, p. 21.

¹⁴⁶ L. S. CARUSO, “Gli Italiani a Venezia”, in *Rocca*, 15 settembre 1968, n. 17, p. 45.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

quanto “*sessualità semplice, arcaica, matrimoniale e perciò sana e pura.*”¹⁴⁸ Ma nonostante questo, Lucio Caruso quando scrisse quell’articolo, sperava che *Teorema* vincessesse il premio O.C.I.C. Quindici giorni dopo, nella rubrica dei lettori, si nota un forte cambiamento di tono: ad un lettore che chiedeva una spiegazione a proposito delle critiche di Caruso, la rivista assisiana pubblicò una risposta in cui risulta che la sua posizione si era nel giro di due settimane allineata su quella della *Commissione nazionale per la revisione dei film*, dipendente dalla Conferenza episcopale. Concluse in questi termini lapidari (va notato il categorico “escluso” riguardo alla questione di sapere se andava visto dai credenti oppure no):

Tutte queste ragioni e la radicale ambiguità dell’opera la rendono negativa e pericolosa. Escluso.¹⁴⁹

Naturalmente, i rapporti fra il cinema di Pasolini e le istituzioni ecclesiastiche dell’epoca furono più spesso tesi che rilassati – ogni singolo film rappresentando quasi sempre contemporaneamente le ossessioni (a prima vista poco compatibili se viste dal punto di vista della frangia più conservatrice della Chiesa) dell’opera pasoliniana: la ricerca del sacro, l’estetismo sessualizzato dei corpi e soprattutto del corpo maschile e la denuncia politica. Anche se il Concilio Vaticano II rappresentò un momento di cambiamento e di apertura rivoluzionario per l’epoca, bisogna comunque collocare la ricezione dell’opera cinematografica di Pasolini nel contesto degli anni Sessanta in Italia, quelli subito successivi alla *Dolce Vita* felliniana ma anche quelli dei costumi sessuali della gente comune ancora condizionati dal Vaticano, quelli del divieto di divorziare, della Democrazia Cristiana e di politici come Andreotti e Scalfaro.

In tal modo il seguente comunicato dell’Episcopato italiano a proposito della “*situazione morale del cinema italiano*” poteva, nel 1965, essere capito diversamente a seconda di cosa si intendeva con “*deterioramento morale*” e così lo stesso film di Pasolini poteva per alcuni spettatori sembrare assolutamente condannabile mentre per altri poteva far parte delle “*lodevoli eccezioni*”:

Tuttavia, mentre rileviamo obiettivamente l’impegno e lo sforzo del cinema italiano nella ricerca di un sempre nuovo linguaggio cinematografico e di nuove formule (...), dobbiamo purtroppo lamentare come tali intenti non siano sempre

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Rocca*, 1 ottobre 1968, n. 18, p. 3.

accompagnati da uguali sollecitudini per il rispetto della dignità della persona umana e dei principi della morale naturale e cristiana.

Salvo lodevoli eccezioni (...), la più impegnata produzione cinematografica italiana, negli anni recenti e specialmente in questa ultima stagione, è andata costantemente verso un progressivo e sfrenato deterioramento morale.

(...)

In particolare sembra in atto un attacco sistematico, denigratorio e distruttore del matrimonio cristiano, dell'istituto familiare e dell'educazione morale del popolo.¹⁵⁰

Bisogna anche pensare al peso della Chiesa sulla cultura e sulle mentalità nel contesto della rivalità fra i due partiti politici più importanti nell'Italia di quegli anni: la *Democrazia Cristiana* da una parte e il *Partito Comunista Italiano* dall'altra. Nella guerra politica che si facevano i due partiti si ritrovò di mezzo il mondo cattolico che comunque non era un blocco omogeneo ed era invece costituito da diverse correnti, alcune più conservatrici e altre più progressiste, alcune più alleate alla DC e altre meno refrattarie al PCI. Il processo fatto a *La ricotta*, contributo pasoliniano all'opera corale *RoGoPaG*, testimonia chiaramente della dimensione politica che poteva celarsi dietro un'apparente problema di moralità religiosa, come si vedrà ora nella parentesi che sto per aprire.¹⁵¹

Il "Caso La ricotta"

Il "caso *La ricotta*" poteva infatti concludersi già l'8 febbraio 1963 quando, un po' meno di due settimane prima dell'uscita del film nelle sale, venne soltanto accorciata la sequenza dello spogliarello su richiesta della *Commissione di Censura del Turismo e dello Spettacolo* che espresse poi un parere favorevole alla proiezione con però il divieto per i minori. Ma il 18 febbraio, tre giorni prima della presentazione del film al pubblico, il sostituto Procuratore della Repubblica presso il Tribunale di Roma, Pasquale Pedote, mandò alla Direzione Generale dello Spettacolo la richiesta che gli fosse trasmesso il testo della sceneggiatura e dei dialoghi di *RoGoPaG*. L'indagine venne affidata a Giuseppe Di Gennaro, che, il 1 marzo, notificò un decreto di sequestro.

¹⁵⁰ "Situazione morale del cinema italiano", comunicazione dell'Episcopato italiano, 28 febbraio 1965, p. 320.

¹⁵¹ I dati che seguono sono stati tratti dalle ricerche molto dettagliate di Tomaso Subini pubblicate in T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*, cit.

Il processo a Pasolini – perché è *La ricotta* che è incriminato e non gli altri episodi di *RoGoPaG* – si estese dal 5 al 17 marzo e al suo termine il regista venne condannato a “*mesi quattro di reclusione cui si perviene riducendo di un terzo la pena base, per effetto delle circostanze attenuanti generiche*”. Il produttore Bini, fra altri vani tentativi, il 23 settembre scrisse al Direttore Generale del Ministero Franz De Biase, allegando copia di questa lettera scritta a Pasolini dal gesuita Domenico Grasso, titolare della cattedra di teologia alla *Pontificia Università Gregoriana di Roma*:

Per il suo film non posso non ripeterle quanto le dissi a voce. Mi ha fatto una grande impressione e mi ha fatto pensare, anche se per valutarlo in tutti i suoi aspetti non si possa prescindere dai suoi riflessi sul pubblico. La purezza delle sue intenzioni per me non lascia dubbi. Dalla stessa realizzazione credo sinceramente che non si possa tirare la conclusione di un voluto vilipendio alla religione. Le sue spiegazioni e, in particolare, il contatto avuto con lei mi fanno escludere il dolo nella maniera più evidente.¹⁵²

Infine, quando venne modificato il nome del giornalista deriso nel film – Pedote, come il sostituto Procuratore della Repubblica –, la situazione si sbloccò e l’ennesima richiesta di revisione, datata del 29 ottobre 1963, fu accolta favorevolmente. Qualche settimana dopo, il 12 novembre, il film poté tornare nelle sale. Pasolini venne assolto dalla Corte d’Appello il 6 maggio dell’anno successivo. Come si può facilmente notare e come ha sottolineato Subini, è stata la magistratura ad intentare un processo per vilipendio alla religione dello Stato; la Chiesa non ha preso parte ufficiale al dibattito. Il 24 febbraio, il CCC pubblicò, a proposito di *RoGoPaG*, un giudizio preventivo sull’*Osservatore Romano*, cioè ne sconsigliò la visione ma la permise. Né nel corso del processo né dopo di esso il CCC cambiò posizione. Una delle ipotesi di Subini è la seguente: se la magistratura si accanì in tal modo contro Pasolini è perché il regista marxista aveva annunciato il suo progetto di girare un film su Gesù e la magistratura guardava con sospetto alla collaborazione tra cattolici e comunisti.¹⁵³ Pasolini rischiava di costruire un ponte tra l’uno e l’altro e bisognava quindi fermarlo, facendolo passare per un nemico della Chiesa che, in questa vicenda, è stata usata come pretesto benché fosse rimasta volontariamente fuori dalla polemica.

¹⁵² Lettera pubblicata in P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Garzanti, Milano, 1964, p. 18 (cfr anche in T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini, La ricotta*, cit., p. 63).

¹⁵³ T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini, La ricotta*, cit., pp. 10-11.

7. La scoperta di Mircea Eliade e di Ernesto de Martino

La sensibilità religiosa di Pasolini trovò un interessante punto di confronto negli scritti dell'antropologo italiano Ernesto de Martino. Essi ebbero una forte influenza sul regista fino al biennio 1964-1966, nel corso del quale, analizzando il cinema di Pasolini, si percepisce una specie di rottura o piuttosto un cambiamento di prospettiva: è il momento in cui Pasolini scopre Mircea Eliade, il famoso storico delle religioni rumeno. L'ispirazione a de Martino e a Eliade si nota dalle dichiarazioni di Pasolini stesso ma anche, per quel che riguarda Eliade, da citazioni e da riferimenti intertestuali espliciti all'interno di una sceneggiatura come quella di *Medea*.

Pasolini ebbe probabilmente modo di incontrare Ernesto de Martino già durante la prima metà degli anni Cinquanta quando il futuro regista, che viveva allora prevalentemente di collaborazioni a sceneggiature altrui, frequentava il *Centro Etnologico Italiano* di cui de Martino era presidente. Di sicuro si incontrarono nel 1959 quando ricevettero ex-aequo il premio letterario della città di Crotona il 6 novembre, l'uno per il romanzo *Una vita violenta* e l'altro per il saggio *Sud e magia*. Nella sua biblioteca personale¹⁵⁴ Pasolini possedeva un esemplare di *Morte e pianto rituale* e uno di *Magia e civiltà*, l'antologia curata da de Martino che contiene, oltre ad un estratto di *Sud e magia*, altri saggi di Frazer, Levy-Bruhl e Eliade. La conoscenza di *Morte e pianto rituale* era inoltre attestata dalla collaborazione a *Stendali* di Cecilia Mangini, documentario di ispirazione demartiniana per il quale Pasolini lavorò alla stesura del commento, ispirandosi a canti funebri greco-salentini. In *Morte e pianto rituale*, appunto, Pasolini si poté confrontare alle osservazioni demartiniane intorno alla morte e più precisamente alla crisi del cordoglio, cioè alla difficoltà di superare il momento luttuoso. Pasolini scoprì anche il concetto di crisi della presenza intorno al quale si sviluppa l'intera teoria demartiniana del sacro, concetto che, come si verificherà nella terza parte di questo studio, venne usato nel cinema di Pasolini per descrivere le angosce dei suoi personaggi. Si ispirò anche al modo demartiniano di concepire il "rito", come tecnica fondata sulla ripetizione di un modello mitico per assicurare la presenza. Infine, de Martino, come Pasolini dopo di lui, prediceva una prossima crisi

¹⁵⁴ Queste informazioni sono state comunicate a T. Subini da G. Chiarocci.

della cultura,¹⁵⁵ un rischio antropologico provocato dalla trasformazione della società. Un ultimo avvicinamento si può finalmente fare nella loro comune osservazione fenomenologica dei corpi, come ha notato il filosofo francese Georges Didi-Hubermann:¹⁵⁶ essi sono al centro dell'opera saggistica demartiniana come dell'opera letteraria e cinematografica di Pasolini. L'influenza di de Martino su Pasolini rimase anche dopo il 1966, anche se si nota dall'ambientazione dei film un certo cambiamento di prospettiva. De Martino infatti aveva studiato il Meridione arretrato, contadino, povero e contemporaneo; Pasolini nei primi anni Sessanta raccontava la vita del piccolo popolo – non contadino ma sottoproletario delle borgate – che gli era contemporaneo: *Accattone*, *Mamma Roma*, *Stracci*. In un'intervista pubblicata sulla rivista *Filmcritica* stabilì direttamente un legame con gli studi demartiniani a proposito del film *Accattone*:

(...) il sottoproletariato ha un altro tipo di angoscia, quella che studia de Martino, facendo ricerche sulla poesia popolare in Lucania,... per esempio, cioè un'angoscia preistorica rispetto all'angoscia esistenzialistica borghese, storicamente determinata. Io in *Accattone* ho studiato questo tipo di angoscia preistorica rispetto alla nostra, esistenzialistica, di tipo kierkegaardiano o sartriano.¹⁵⁷

E non a caso scelse di girare il suo *Vangelo* a Matera, cioè in Lucania, nel 1964. Oltre ai suoi personaggi "romani", prima del 1964 venne concepita anche la sceneggiatura de *Il padre selvaggio* che, pur non essendo ambientato in Italia, lo è in una realtà contadina povera e contemporanea anch'essa. C'è quindi una certa coerenza riguardo all'ambientazione sia del primo cinema pasoliniano che degli oggetti di studi demartiniani. Il sacro in de Martino e nel primo Pasolini è una realtà pragmatica che si intuisce nelle superstizioni e nelle credenze ingenuie della povera gente, nei gesti della vita quotidiana, nei corpi, nella loro violenza grezza e pura allo stesso tempo. Invece dopo il 1964-1966, il sacro viene avvicinato da Pasolini in chiave metafisica e spuntano personaggi come l'ospite in *Teorema*, i cannibali di *Porcile* e la maga Medea che hanno poco in comune con *Accattone*, *Mamma Roma* e *Stracci*. Le possibilità di ambientazione sono moltiplicate all'infinito – in una famiglia borghese, nel Medio Evo,

¹⁵⁵ "Quella insidiosa apocalittica occidentale che è caratterizzata dalla perdita di senso e di domesticità del mondo, dal naufrago del rapporto interiorizzato di un futuro operabile comunitariamente secondo umana libertà e dignità, e infine dai rischi di alienazione che si avvertono inclusi, se non nel progresso della tecnica, certamente nel tecnicismo e nella feticizzazione della tecnica" (E. DE MARTINO, "Per una ricerca sulla apocalissi culturali nell'attuale congiuntura culturale", FM, pp. 693, 688, 691).

¹⁵⁶ G. DIDI-HUBERMANN, "Pasolini ou la recherche des peuples perdus", in *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 108, 2009, pp. 86-115.

¹⁵⁷ P.P. PASOLINI, *Antologia di interviste*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 80.

nell'Antichità, durante la guerra, ecc. – perché non contava più così tanto la realtà concreta quanto i rapporti dell'Uomo con il Mondo, con la Natura, con Dio o, meno genericamente, con il sacro.

Nel biennio 1964-1966 Pasolini scoprì Mircea Eliade di cui aveva letto al meno *Il Sacro e il Profano* e il *Trattato di storie delle religioni*:¹⁵⁸ la prospettiva si allargò e si fece più astratta e universale. Grazie ad Eliade, prima di tutto, Pasolini riuscì a mettere un nome sulla propria esperienza del sacro: *ierofania*. Le ierofanie sono le manifestazioni del sacro che si presentano attraverso oggetti profani che vengono investiti da qualcosa di completamente diverso dal profano. Pasolini ne fece l'esperienza per la prima volta nel Friuli contadino che diventò per lui “spazio sacro”, per usare la terminologia stabilita da Eliade stesso,¹⁵⁹ “centro del mondo”. L'*Homo religiosus* eliadeano, inoltre, vive nella nostalgia delle origini e, grazie ai miti, ai riti e ai simboli, coltiva questa nostalgia che gli permette anche di interpretare il mondo che lo circonda e di entrare in contatto con il sacro all'interno del mondo profano. Ma Pasolini trasse anche da Eliade una concezione storicista del cristianesimo – già abbozzata da de Martino – che si sarebbe sovrapposto e costruito su una sensibilità sacrale preesistente riutilizzando i meccanismi inerenti ad essa: imitazione di un archetipo, ripetizione di una sceneggiatura esemplare e interruzione del tempo profano.¹⁶⁰ L'oscillazione fra una sacralità cristiana e una sacralità pre-cristiana che caratterizza la maggior parte degli scritti cinematografici di Pasolini ne risulta più comprensibile e giustificabile. La confusione fra quei due tipi di sacralità in effetti non è contraddittoria: si è d'altronde verificata più di una volta nel corso della Storia e Pasolini, nella sua opera, non ha inventato niente di nuovo.

Dalle letture di Eliade nacque l'idea di rappresentare i miti (miti dell'origine e miti di rinnovamento) al cinema, come “guida, insegnamento esemplare, esibizione di modelli concreti di comportamento che accompagnano gli uomini nel corso di tutta

¹⁵⁸ Questi due saggi sono citati nel trattamento e nei dialoghi definitivi di *Medea* e il Padre s.j. Virgilio Fantuzzi ricorda bene di aver visto il *Trattato di storie delle religioni*, in una traduzione francese, a casa Pasolini, accanto al copione di *Medea* durante la lavorazione del film.

¹⁵⁹ M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, cit., p. 19: “Per l'uomo religioso lo spazio non è omogeneo; presenta talune spaccature, o fratture: vi sono settori dello spazio qualitativamente diversi tra loro. (...) Vi è dunque uno spazio sacro, quindi con una sua “forza”, un suo preciso significato, e vi sono spazi non consacrati, quindi privi di struttura e di consistenza, in una parola: amorfi. (...) È bene dire subito che l'esperienza religiosa della non-omogeneità dello spazio è un'esperienza primordiale, paragonabile a una “fondazione del Mondo”. Non si tratta di una speculazione teorica, bensì di un'esperienza religiosa elementare, anteriore a qualsiasi riflessione sul Mondo.”

¹⁶⁰ G. CONTI-CALABRESE, *Pasolini e il Sacro*, cit., p. 29.

l'esistenza."¹⁶¹ Così, al cattolicesimo popolare e superstizioso dei primi personaggi pasoliniani si contrapposero gli antichi riti in *Medea* e in *Edipo Re*. Il contatto con il sacro nei film dopo il 1966 si fece molto più diretto, non più mediato soltanto dall'archetipo di Cristo sulla croce o dalla ricerca estetica di ispirazione figurativa. Venne messo in primo piano lo scontro fra sacro e profano. Naturalmente la cesura non è assoluta: si potevano intuire già nella fase demartiniana del cinema di Pasolini i germi di quella che fu la fase successiva. *Vice-versa*: dopo aver letto Eliade Pasolini continuò comunque a portare avanti elementi che hanno caratterizzato la prima fase della sua opera cinematografica. La figura di Cristo sulla croce e le teorie di de Martino continuarono certo ad ispirarlo, ma in modo meno esclusivo.

8. In conclusione

Usare i dati biografici di un autore per capire la sua opera è un procedimento spinoso che il lettore di questa tesi potrebbe essere tentato di contestare. Tuttavia, il caso di Pasolini è molto particolare. All'apogeo della sua carriera, confondeva volontariamente la sua opera con la sua vita pubblica e la sua vita privata. Il confine fra lo statuto di autore e quello di narratore, con lui, non è mai ovvio. Così facendo è quasi diventato egli stesso una figura narrativa, il che ha reso più inevitabile ancora l'accostamento alla sua opera. La morte del fratello, la propria omosessualità o ancora la nostalgia del Friuli sono diventati degli elementi rilevanti nella comprensione di un'opera che vi si riferisce continuamente. Evidentemente il ricercatore deve usare questi elementi con una certa distanza critica e soprattutto con la consapevolezza che una delle caratteristiche della finzione è la sua possibilità di distanziarsi dalla realtà e di superarla. Inoltre, Pasolini, come personaggio pubblico, si iscrive in un contesto storico in continuo dialogo con lui. Gli ambienti cattolici italiani hanno esercitato un'influenza determinante sulla sua arte: alcuni di loro hanno cercato di ostacolarla, altri l'hanno sostenuta e il tutto è avvenuto sia in un clima di violenta controversia sia con un forte e positivo desiderio di cambiare la società, tali da spingere l'autore nell'una o nell'altra direzione, a seconda delle reazioni che la sua figura così come la sua opera suscitavano. Ad esempio, è stato possibile realizzare un film come il *Vangelo secondo Matteo* grazie ad un contesto

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 111.

storico favorevole. Con il Papa Giovanni XXIII un'aria di cambiamento soffiava e certi ambienti cattolici progressisti come la Pro Civitate Christiana avevano sostenuto Pasolini non stigmatizzando il suo ateismo, il suo marxismo e la sua omosessualità. Un altro fattore decisivo è il paratesto implicito (o esplicito, a volte, come avvenne per *Medea*) che Pasolini personalmente sceglie per dare una base teorica alla propria sensibilità. “*Trasumanar e organizzar*”: questa è la dinamica intrinseca alla sua riflessione. Gramsci, de Martino, Frazer e Eliade gli forniscono un quadro teorico e alcune suggestioni di interpretazione. Mentre i primi due rafforzano i legami di Pasolini con il contesto culturale italiano, dopo il 1964-1966, Frazer e Eliade lo mettono a contatto con altre forme di realtà. La *figura* di Pasolini è imprescindibile dalla sua opera e dal suo contesto storico-culturale. Uno studio del sacro nelle sceneggiature di Pasolini non può non tenere conto seppur in misura ridotta dei dati biografici e del contesto visto che essi alimentano continuamente la tematica religiosa all'interno dell'opera. In altre parole, il sacro, non concepito come esterno all'opera pasoliniana ma quasi come un “organo vitale” di questa, si definisce in funzione di tutta una serie di fattori biografici oppure storici e culturali ma comunque legati alla figura dell'autore. È evidente: uno studio del sacro nella narrativa di un autrice indiana induista (anche dello stesso periodo) produrrebbe ben altri risultati.

Stabilite le premesse necessarie a proseguire lo studio, passerò ora alla parte centrale della mia tesi: l'analisi tematica del sacro negli scritti cinematografici di Pasolini.

II. Il sacro negli scritti cinematografici di Pasolini

1) Determinazione del *corpus*

In questa seconda parte procederò ad un'analisi tematica del sacro nelle sceneggiature, nei trattamenti e anche in alcuni soggetti presenti nei due volumi dei Meridiani *Per il Cinema*.¹⁶² Questa edizione non contiene tutti i soggetti scritti da Pasolini, gli editori hanno infatti operato una selezione sulla base del grado di compiutezza e di interesse presentato dai diversi testi ritrovati nelle carte personali di Pasolini. Fra le sceneggiature e i trattamenti, nei Meridiani, ce ne sono alcuni che corrispondono alla semplice trascrizione del sonoro. Questi verranno presi in considerazione comunque visto che Pasolini ricorreva solitamente alla tecnica del doppiaggio e si può quindi presumere che i dialoghi siano frutto del suo ingegno e non dell'improvvisazione dell'attore (semmai di quella del doppiatore). Inoltre, firmando un'opera complessa, si assume per forza la responsabilità e la paternità di quello che forse non sarebbe totalmente suo.

Cercherò tuttavia di privilegiare le sceneggiature vere e proprie o i trattamenti veri e propri scritti da Pasolini e non trascritti da una terza persona. Così ne sarà dei due testi scelti per un'analisi più dettagliata e illustrativa nel terzo capitolo conclusivo. Non prenderò in considerazione le sceneggiature in collaborazione, a parte quella dell'*Histoire du Soldat* in cui un capitolo è chiaramente attribuibile alla mano di Pasolini e è fondamentale per uno studio dell'argomento religioso.¹⁶³

¹⁶² Siccome il mio non è uno studio di critica genetica, in questa seconda parte, mi accontenterò delle versioni presenti nei Meridiani. Il lavoro operato da Siti e Zabagli è notevole e molto completo; la loro raccolta di testi per il cinema è ampiamente sufficiente per uno studio tematico generico che abbraccia l'intera produzione scritta per il cinema. Invece, per l'analisi della sceneggiatura di *Mamma Roma* e del trattamento di *Medea*, nella terza parte, pur prendendo come base di lavoro le versioni ritenute dai Meridiani, ho giudicato indispensabile prendere conoscenza delle eventuali altre versioni e degli appunti conservati nel carteggio Pasolini dell'archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze.

¹⁶³ Per una lista dei testi che citerò nelle pagine successive rimando il lettore alle liste stabilite alle pp. 46-53. Fra i trattamenti e le sceneggiature, soltanto *Comizi d'amore* non è stato studiato. Per non disperdermi troppo ho volontariamente trascurato i documentari per concentrarmi sulla finzione (non saranno presi in considerazione nemmeno i commenti per documentari, malgrado un approccio demartiniano sul quale sarebbe stato molto interessante riflettere).

2) Ripartizione tematica delle sceneggiature e testi correlati: sei modalità di rappresentare l'argomento religioso

Per dimostrare l'importanza del tema del sacro all'interno del corpus appena delimitato, individuerò sei declinazioni di tale tematica, sei *motivi*, la cui frequenza all'interno di questo corpus non può essere semplicemente casuale.

Cesare Segre dà la seguente definizione di *tema* e *motivo*, due nozioni che tendono a confondersi l'una con l'altra:

Tema e motivo sono [...] unità di significato stereotipe, ricorrenti in un testo o in un gruppo di testi e tali da individuare delle aree semantiche determinanti [...]. Si chiameranno temi quegli elementi stereotipi che sottintendono tutto un testo o una parte ampia di esso; i motivi sono invece elementi minori, e possono essere presenti in numero anche elevato.¹⁶⁴

Segre precisa che i temi sono per lo più di carattere metadiscorsivo mentre i motivi generalmente ne costituiscono le risonanze discorsive.¹⁶⁵ In questo caso, il sacro è un elemento stereotipo di carattere metadiscorsivo che sottintende tutto il corpus, invece i motivi saranno – come detto prima – le sue possibili declinazioni, di natura discorsiva. La nozione di motivo è molto ambigua e si avvale di diverse definizioni a volte poco compatibili l'una con l'altra. Una di queste, ad esempio, rifacendosi alla musica, assimila il motivo narrativo al *leitmotiv* musicale e lo definisce come una funzione di sottolineatura, di rafforzamento, che si manifesta attraverso il ripetersi di affermazioni, di allusioni o ancora di descrizioni nella tessitura verbale.¹⁶⁶ La definizione di motivo che userò per procedere nella mia analisi è invece più vicina a quella formulata da Trousson nel 1965, anche se pure questa potrebbe essere precisata ancora meglio: “*un fondale, un concetto largo tale da designare sia un certo atteggiamento – per esempio, la rivolta – sia una situazione di base, impersonale, i cui attori non sono stati ancora individualizzati – per esempio le situazioni dell'uomo tra due donne, dell'opposizione tra due fratelli, tra un padre e un figlio, della donna abbandonata, ecc.*”¹⁶⁷ Il confine fra

¹⁶⁴ C. SEGRE, “Tema / Motivo”, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 14, Torino, Einaudi, 1981, poi in Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 331-359, p. 348.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 349.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 342.

¹⁶⁷ R. TROUSSON, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes; essai de méthodologie*, Minard, Paris, 1965, p. 12 (ripresa in C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. 342).

tema e motivo non è però così evidente, ed è soprattutto soggettivo e relativo all'opera studiata. La rivolta, ad esempio, non potrebbe essere un tema a sé stante, nella trilogia *I nostri antenati* di Calvino? Il triangolo amoroso non potrebbe essere uno dei temi presenti in *Lolita* di Nabokov? I motivi sono quindi le declinazioni discorsive di un tema che è presente in tutta l'opera in maniera implicita e che suscita una serie di percorsi tematici attraverso i quali emergono, appunto, questi motivi.

Il tema che ho scelto di studiare nelle sceneggiature, nei trattamenti e nei soggetti scritti da Pasolini è il sacro. Ho evidenziato sei motivi in particolare – o declinazioni, percorsi tematici, sotto-temi (a seconda della terminologia adottata). Partirò dal motivo della Passione per giungere poi, allargando la prospettiva, al concetto *girardiano* di capro espiatorio, non molto lontano dalla figura cristiana ma ciononostante diverso e altrettanto presente all'interno del corpus. Altri motivi completeranno il quadro abbozzato: il pasto rituale (incluso il cannibalismo), la sacralità dei corpi e dell'amplesso, il Paradiso e l'Inferno. A metà strada fra tema e motivo nell'opera pasoliniana, la Chiesa verrà studiata anch'essa nelle sue ricorrenze discorsive. Concluderò infine con la delicata ma indispensabile questione della fede. Ciascuno di questi motivi veicola una determinata modalità di rappresentazione del sacro, del religioso o della religione. In un'ulteriore sintesi verrà studiata l'evoluzione di questi diversi percorsi tematici durante i quattordici anni in cui Pasolini si dedicò pienamente al cinema in quanto Autore letterario e filmico.

1. La Passione e il Capro espiatorio

L'immagine di Cristo inchiodato sulla Croce è una delle immagini più evidenti, più ricorrenti e più significative del cinema pasoliniano e non solo: anche la poesia ne fa assai spesso uso. *Il Vangelo secondo Matteo* (1963-1964) ricorre all'immagine in modo esplicito, narrando proprio la storia di Cristo, dalla sua nascita fino alla morte. La Passione di Gesù, però, è evocata implicitamente in altre opere, con un grado più o meno rilevante. Tracce di questa ossessione sono reperibili soprattutto nelle prime sceneggiature proprie – *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) e *La ricotta* (1962-

1963) – dove si fa quasi stereotipo, *cliché*. Ma più che stereotipo, il martirio di Cristo ha la potenza dell'archetipo:¹⁶⁸ un archetipo di tutte le morti tragiche del cinema pasoliniano. È inoltre da quell'immagine fondatrice che Pasolini parte per approdare successivamente al concetto più ampio di capro espiatorio. Anche se il mio studio si concentra sul piano letterario, è necessario sottolineare le numerose allusioni, nei primi film di Pasolini, ai maestri della pittura che hanno rappresentato la Passione di Cristo. Tali allusioni si notano sia alla visione del film – tramite una rappresentazione diretta, senza filtro – sia alla lettura della sceneggiatura. La rappresentazione, in quel caso, è mediata da una descrizione letteraria – l'esempio più significativo è la lunga descrizione dei *tableaux vivants* ne *La ricotta*, imitazioni grottesche del Pontormo e di Rosso Fiorentino, raffigurando la deposizione di Cristo.¹⁶⁹ Anche quando l'argomento del film e della sceneggiatura non c'entra esplicitamente con Gesù, figurativamente le morti a volte tendono a somigliare alla sua sulla Croce. Così, in *Mamma Roma*, mentre la critica vede un omaggio al *Cristo morto* di Mantegna nell'inquadratura di Ettore morente ripreso dai piedi, nella sceneggiatura c'era solo scritto, senza riferimento esplicito al noto quadro:

Ettore è legato al letto. Mezzo nudo, come si trovava in infermeria, quando ha incominciato a urlare.

È come un piccolo crocefisso, con le braccia tese, coi polsi legati: legati sono anche i piedi, e una cinghia gli stringe anche il petto.¹⁷⁰

L'orizzonte di attese creato dalle opere di Pasolini suscita subito un tale accostamento da parte del fruitore. L'immagine del morto dalle braccia tese come un crocefisso rinvia a un interdiscorso iconico che fa parte dell'enciclopedia mentale di un fruitore italiano medio.

Per quanto riguarda *La ricotta* invece, il parallelismo fra le disavventure del protagonista e la passione di Cristo è esplicito. Fa parte integrante della trama narrativa.¹⁷¹ Il sacrificio volontario del protagonista (Stracci offre spontaneamente a sua

¹⁶⁸ Inteso come idea originale fondatrice, forza modellatrice di idee. Mentre lo stereotipo presenta una dimensione orizzontale (di riproduzione, imitazione, a volte di caricatura), l'archetipo è caratterizzato dalla verticalità: si situa a monte dell'idea, alla sua origine.

¹⁶⁹ *PC*, pp. 343-346.

¹⁷⁰ *PC*, p. 258.

¹⁷¹ *La ricotta* racconta la morte tragica del povero Stracci, misera comparsa di un film su Cristo, interprete del ladrone buono, che, dopo essersi sacrificato per la sua famiglia, muore (di indigestione) sulla croce alla quale è stato legato per girare la sequenza della Passione.

moglie e ai figli il cestino contenente il proprio pranzo), profondamente cristiano, per il bene della comunità, si ritrova a sorpresa qualche anno dopo in un testo che a livello discorsivo non ha più niente a che fare con la cultura giudeo-cristiana: la trascrizione di *Appunti per un film sull'India* (1967-1968), un documentario su un film da girare (e alla fine mai girato). Doveva cominciare proprio con il sacrificio volontario di un maharaja che dà il proprio corpo per sfamare delle tigri e i loro cuccioli. L'idea di sacrificio rimane un concetto altamente religioso – il mondo del Maharaja è un mondo arcaico nel quale la religione è messa in primo piano – ma, riprodotta in un'India induista, questa idea supera il mondo cristiano per acquisire un valore universale. L'allargamento del discorso religioso dalla stretta sfera giudeo-cristiana ad una dimensione più ampia, che supera i confini della nostra cultura moderna, si opera comunque ben presto nel cinema pasoliniano, prima ancora della stesura di questa sceneggiatura. Già ne *Il Padre Selvaggio* (1962), terza sceneggiatura in proprio di Pasolini, vi è l'allusione ad una sacralità ben diversa da quella cristiana, e, subito prima di *Appunti per un film sull'India*, Pasolini aveva cominciato la sua trilogia mitologica con *Edipo Re* (1967).

Tornando al primo periodo del cinema pasoliniano e al motivo della Passione, va evidenziato che, in altri testi o altri brani delle sceneggiature precedentemente citate, le allusioni sono fatte non tanto alla crocifissione quanto alla *via crucis*, al calvario di Cristo. La sceneggiatura di *Mamma Roma* è piena di queste allusioni. In *Accattone*, lo suggerisce la musica sacrale di Bach¹⁷² – segnalata (non sempre ma assai spesso) nella sceneggiatura. Essa ritma la storia e segue il protagonista, un misero pappone che, dopo aver incontrato la bella e innocente Stella, cerca di diventare un uomo onesto ma non ci riesce e muore, in un finale tanto tragico quanto liberatorio. Allargando ancora la prospettiva, si possono persino notare numerosi piccoli parallelismi con i Vangeli nelle prime opere: vanno ricordati il personaggio della prostituta Maddalena in *Accattone* e i giochi di specchio (che verranno studiati più avanti) nella sceneggiatura di *Mamma*

¹⁷² La musica di Bach verrà usata in seguito nel *Padre Selvaggio* (i giovani soldati dell'ONU ascoltano Bach, "un sublime motivo che, con la sua dolce potenza, pare cancellare tutto lì intorno, la realtà dell'Africa. Risucchiarla indietro nei secoli, là dove l'Europa è cristiana, supremamente civile", *PC*, p. 283), nel *Vangelo secondo Matteo* (ne invade letteralmente la sceneggiatura, piena di brevi indicazioni del tipo: "Esplode la musica 'profetica' di Bach", *PC* p. 494, "Musica 'altissima' di Bach", *PC*, p. 501, "Dolce, profondo, risuonerà per tutta la scena il 'motivo della morte' di Bach", *PC* p. 554, ecc.), in *Uccellacci e Uccellini* (ad esempio, nel terzo racconto, durante il funerale di Togliatti: "La musica più alta – quella della *Passione secondo san Giovanni* – già che aveva accompagnato i momenti più alti del nostro libro degli Uccelli, accompagna queste immagini", *PC* p. 795) e nella *Sequenza del fiore di carta* (non risulta dalla sceneggiatura, che è solo la trascrizione del film, ma serve chiaramente, nel cortometraggio, ad evidenziare la presenza del Dio biblico vendicatore ed invisibile).

Roma con i suoi personaggi che si scambiano in continuo i ruoli di Cristo, della Madonna e del traditore Giuda. Spingendo al punto limite questa tendenza all'analogia, si arriva a vere e proprie parodie della Passione, come nel soggetto *La (ri)cotta* (1964) che racconta la conversione – sbagliata – di un ricco imprenditore del Vecchio Capitalismo. Questo, dopo aver incontrato la povera e innocente bambina Stracci (un'altra Stella, figlia del protagonista de *La ricotta*), decide di usare i propri soldi per offrire alla povera gente delle borgate un accesso al *suo* benessere materiale da borghese del Vecchio Capitalismo. Il suo atteggiamento però ricorda quello del colonialista nei confronti del “buon selvaggio”. Isolato, umiliato – in modo grottesco a colpi di ricotta in faccia –, insultato, diventa il *capro espiatorio* della sua comunità (davanti a loro, è “*come un Cristo sul banco degli imputati*”¹⁷³). Non trova sostegno nemmeno nelle borgate. Riceve solo la compassione di un cane, che gli farà da compagno quando morirà. Da un lato, il ricco imprenditore assume un atteggiamento cristiano: si rivolta contro i “Farisei” e va incontro alle umiliazioni e alla solitudine, all'abbandono, per realizzare il proprio progetto umanistico (si spoglia anche delle sue ricchezze come un San Francesco moderno). Ma la sua conversione è sbagliata, l'imprenditore non è un nuovo Cristo ma piuttosto un precursore del Nuovo Capitalismo, perché non capisce che quello che vuole offrire ai sottoproletari è solo l'illusione di essere anche loro dei borghesi. Come lo ribadì tante volte Pasolini sui giornali (e successivamente nei suoi *Scritti corsari*), questo tentativo di assimilazione sarà alla base di un genocidio culturale e certamente non di una società ugualitaria. L'imprenditore, comunque, non riuscirà nelle sue imprese e la sua *via crucis* verso una morte senza senso risulterà grottesca. Viene perfino soprannominato, fin dall'inizio, il “*Mater Danarosa*” – un gioco di parole che rinvia tanto alla figura religiosa della Madonna sofferente per suo figlio sulla Croce quanto al dissacrante potere finanziario del protagonista; due elementi decisamente incompatibili, e che provocano, di conseguenza, l'ironia.

Benché le ultime sceneggiature scritte da Pasolini trascurino leggermente l'immagine stereotipata della Passione di Cristo, va citata comunque la fine di un episodio della sceneggiatura¹⁷⁴ del *Fiore delle mille e una notte* (1973-1974) che vede come protagonista la ladra Dalila legata ad una croce e condannata a morire di fame e di sete. Astuta, essa non si rassegna e riesce ad imbrogliare un beduino goloso convincendolo a

¹⁷³ PC, p. 2662.

¹⁷⁴ Si tratta di un episodio inedito, cioè non girato o abbandonato durante il montaggio.

prendere il suo posto dove, secondo la sua versione (falsa ovviamente), la avrebbero condannata a mangiare tante frittelle. Parodia de *La ricotta* che, a sua volta, in un certo senso, parodiava la Passione di Cristo, questo episodio del *Fiore delle mille e una notte* rinvia direttamente all'immagine evangelica della Croce che permea gran parte del cinema di Pasolini, pur iscrivendosi nel registro della commedia giocosa dove il tragico viene sistematicamente convertito in buffo.

Quando non è parodiata e oltre all'uso della sua morte tragica come archetipo di tutte le morti, la figura di Cristo viene considerata per la sua funzione di ricettacolo delle ingiustizie dell'umanità. Tra l'altro, l'uso delle espressioni idiomatiche tradisce questa interpretazione: “*quel povero cristo*” si dice di una persona di condizioni molto umili o che soffre (il breve soggetto de *I morti di Roma*, ad esempio, usa questo paradigma nominale ben due volte)¹⁷⁵. L'agnello di Dio è una specie di Capro espiatorio: ha preso su di sé i peccati degli uomini ed è morto per salvarli. Altri personaggi hanno fatto da capro espiatorio nell'opera di Pasolini, senza però rimandare a Gesù e al cristianesimo. Anzi, quei personaggi rimandano invece ad una violenza rituale arcaica e ai riti sacrificali come in *Edipo Re* (Edipo è il capro espiatorio per eccellenza) e in *Medea* (la protagonista uccide tra l'altro il fratello e i figli). La violenza rituale e il concetto di capro espiatorio invadono anche altre opere fra cui *Il Padre Selvaggio*, *La Sequenza del Fiore di carta*, *Porcile* e *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Ne *Il Padre Selvaggio*, una serie di riti arcaici africani conducono all'omicidio selvaggio di giovani soldati dell'ONU la cui carne sarà successivamente ingerita (*cfr* il punto successivo di questo capitolo). Va notato in questa sceneggiatura un interessante rovesciamento dei ruoli: fra le pagine 291 e 300, i soldati bianchi, che il narratore, all'inizio, aveva volontariamente posto in secondo piano, si fanno sempre più umani mentre gli africani, in quelle pagine, lo diventano sempre meno. L'umanità appare a rischio, sempre suscettibile di lasciar posto alla bestialità intrinseca all'uomo per poi riapparire dopo il disastro. Nella *Sequenza del fiore di carta* (1967-1969), l'innocente Riccetto che pensa solo a divertirsi porta suo malgrado la responsabilità e quindi la colpa di tutte le atrocità commesse dall'uomo nel corso della Storia (genocidi, fascismi, colonialismi e ingiustizie varie). Come punizione per la sua “innocenza colpevole”, viene ucciso da Dio che giustifica il gesto punitivo in tal modo:

¹⁷⁵ PC, pp. 2607 e 2608.

DIO: L'innocenza è una colpa, l'innocenza è una colpa, lo capisci? E gli innocenti saranno condannati, perché non hanno più il diritto di esserlo.¹⁷⁶

Certo questa dichiarazione offre più possibilità di lettura e di interpretazione. Se il “*non più*” sembra escludere il passato e con questo la ritualità arcaica a vantaggio di un'interpretazione moderna ideologica – cioè: non è più permesso oggi chiudere gli occhi sulle atrocità del mondo –, l'uccisione di Ricetto rimane in pratica il vero e proprio sacrificio di un innocente in nome della comunità. In tutti i riti sacrificali della storia, la colpa non è sempre del capro espiatorio, anche se la folla persecutrice è sinceramente convinta del contrario. Anzi, capita a volte che sia del tutto innocente e estraneo ad esso.¹⁷⁷ La sua colpa non c'entra con il reato, ma generalmente deriva da una qualsiasi sua diversità, anomalia.¹⁷⁸ Se fosse stato responsabile di un qualsiasi reato, non si parlerebbe di sacrificio del capro espiatorio, ma più semplicemente della messa a morte del colpevole. In *Porcile* (1968-1969), nell'episodio dei cannibali intitolato *Orgia*, l'uccisione e l'ingestione delle vittime avviene sempre allo stesso modo, come si vedrà nel punto successivo. Si tratta ancora di un modo rituale: i cannibali ripetono identicamente un primo omicidio fondatore. Infine, in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), vengono sacrificate da un'élite borghese su un altare decisamente dissacrato una serie di giovanissime vittime, tutte innocenti, uccise dopo orribili torture.

L'antropologo René Girard spiega l'esistenza dei sacrifici rituali come una soluzione trovata per mantenere l'equilibrio della società e per controbilanciare la violenza indifferenziata: il sacrificio avrebbe come scopo quello di placare le violenze interne alla società e persino di sostituirsi alla vendetta.¹⁷⁹ In questa ottica, i giovani uccisi di *Salò* cementano la borghesia che li ha sacrificati. Ma *Salò* va comunque isolato dagli altri testi in quanto elimina totalmente la sacralità. Per parafrasare Giuseppe Conti-Calabrese, assistiamo, in *Salò*, a “*un'orgia sacrificale che, ignorando ogni confine rituale, non è più compiuta al fine di mantenere la relazione sacrale tra sé e il sacro,*

¹⁷⁶ PC, p. 1095.

¹⁷⁷ “*Il arrive que les victimes d'une foule soient tout à fait aléatoires ; il arrive aussi qu'elles ne le soient pas. Il arrive même que les crimes dont on les accuse soient réels, mais ce ne sont pas eux, même dans ce cas-là, qui jouent le premier rôle dans le choix des persécuteurs, c'est l'appartenance des victimes à certaines catégories particulièrement exposées à la persécution*”, R. GIRARD, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 2009 [1982], p. 28.

¹⁷⁸ Cfr R. GIRARD, *Le Bouc émissaire*, cit., pp. 28-30.

¹⁷⁹ J. RIES, H. SAUREN, G. KESTEMONT, R. LEBRUN et M. GILBERT (sous la direction de), *L'expression du sacré dans les grandes religions. I. Proche Orient ancien et traditions bibliques*, Louvain-la-Neuve, Centre d'Histoire des religions, 1978, p. 46.

ma arriva invece al parossismo dell'olocausto.”¹⁸⁰ Girard distingue due tipi di vittime:¹⁸¹ il capro espiatorio che è interno alla comunità (come il Ricetto della *Sequenza del fiore di carta*) e la vittima rituale esterna alla comunità (i soldati dell'ONU nel *Padre Selvaggio* o ancora le vittime dei cannibali di *Porcile*). L'antropologo francese situa le radici della violenza sacrificale in un omicidio originale fondatore, che sarà poi ricordato e ripetuto in una forma diventata rituale col passare del tempo, come si vede d'altronde in *Porcile*. Anche la religione cristiana riproduce ritualmente, durante le cerimonie religiose, certi atti compiuti da Gesù Cristo: condivisione del pane e del vino, pellegrinaggio lungo le quattordici stazioni della *via crucis*, ecc. Ma in questo caso è la vittima che così viene ricordata (non più “capro espiatorio” ma “agnello di Dio”)¹⁸² e non l'atto violento (la crocifissione).

La violenza rituale arcaica passa in primo piano sospendendo provvisoriamente¹⁸³ l'immaginario cristiano che aveva prevalso fino a quel momento quando Pasolini cominciò ad interessarsi al mito e decise di adattare al cinema le tragedie greche *Edipo Re* di Sofocle e *Medea* di Euripide.¹⁸⁴ Edipo è il capro espiatorio per eccellenza: vittima del Destino che lo ha portato, inconsapevole, a commettere atti impuri quali il parricidio e l'incesto con la madre, porta su di sé una responsabilità che supera la propria cerchia familiare, coinvolgendo l'intera comunità la cui sopravvivenza è legata a questo uomo che dovrà, per il bene comune, lasciare la città di cui era sovrano. Quel fardello così pesante sulle spalle di un solo uomo che ha impegnato l'intera vita a evitare di rendersi responsabile di due atti orrendi predetigli dall'Oracolo di Delfi non lascia dubbi sul carattere di vittima espiatoria di Edipo. Rimanda inoltre ad un altro studioso delle religioni: James George Frazer, la cui opera più famosa – *Il Ramo d'Oro* – era nota a Pasolini. Frazer studiò il carattere ambiguo del sovrano nelle comunità arcaiche. Garante della sopravvivenza del suo popolo, quest'ultimo non esitava a rendere il re

¹⁸⁰ G. CONTI-CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, cit., pp. 24-25.

¹⁸¹ J. RIES, H. SAUREN, G. KESTEMONT, R. LEBRUN et M. GILBERT (sous la direction de), *L'expression du sacré dans les grandes religions*, cit., p. 47.

¹⁸² “L'expression bouc émissaire n'est pas là, certes, mais les Evangiles en ont une autre qui la remplace avantageusement et c'est l'agneau de Dieu. Tout comme bouc émissaire, elle dit la substitution d'une victime à toutes les autres mais en remplaçant les connotations répugnantes et malodorantes du bouc par celles, toutes positives, de l'agneau, elle dit mieux l'innocence de cette victime, l'injustice de sa condamnation, le sans cause de la haine dont elle fait l'objet”, R. GIRARD, *Le Bouc émissaire*, cit., pp. 173-174.

¹⁸³ Tornerà nella *Trilogia della Vita* e in altre sceneggiature dell'ultimo periodo.

¹⁸⁴ Seguirà anche il progetto di girare una *Orestide africana* ma la sceneggiatura racconta non tanto una storia quanto un film da farsi, con un aspetto documentaristico che ritroviamo nei *Sopraluoghi in Palestina* e negli *Appunti per un film sull'India*.

responsabile di tutte le disgrazie avvenute nella comunità – persino delle catastrofi naturali –, andando fino a pretendere la sua morte o, per lo meno, la sua detronizzazione. In *Medea* (1969) vengono descritti nel trattamento e rappresentati sullo schermo diversi sacrifici rituali compiuti da Medea nella sua Colchide arcaica. Altri omicidi di personaggi più significativi nella trama, sempre compiuti dalla maga ma durante il periodo trascorso nella “civilizzata” Corinto, avvengono nello stesso clima di violenza rituale: prima l’uccisione del fratello di Medea il cui corpo viene smembrato all’inizio della storia d’amore con Giasone e poi il doppio infanticidio che colpisce i figli della coppia ormai separata.

Da una sacralità cristiana ad una sacralità arcaica, permane, nel cinema di Pasolini, l’idea del sacrificio, che esso sia volontario (come negli *Appunti per un film sull’India* o ne *La Ricotta*) o deciso da altri (come nel *Padre Selvaggio* o in *Medea*), frutto del destino (come è il caso in *Mamma Roma* o in *Edipo Re*) o volontà di Dio (come nella *Sequenza del Fiore di carta*). L’aspetto rituale che all’inizio non c’era o per lo meno esisteva in una dimensione molto meno evidente, si fa sempre più presente nell’opera cinematografica di Pasolini e trova il suo apice nella “trilogia mitologica” costituita da *Edipo Re*, *Medea* e *Appunti per un’Orestide Africana*. Ma la sacralità non va solo individuata nelle scene di sacrifici umani o di *imitatio christi*. Fra i diversi motivi del cinema pasoliniano che declinano la tematica del sacro, ce n’è uno che, ancora una volta, tesse un legame fra il cristianesimo e le varie realtà arcaico-rituali: il “pasto rituale”.

2. Il pasto rituale (incluso il cannibalismo)

Al cinema, le scene che rappresentano i protagonisti mentre si nutrono hanno spesso una certa utilità all’interno della narrazione e non sono girate a caso. Sono l’occasione di riunire più personaggi e di spingerli alla discussione – esce spesso da questi colloqui qualcosa di importante che influirà sul resto della storia. Nelle commedie spesso queste scene sono sfruttate a fine umoristico (vanno ricordati Chaplin e i suoi “panini danzanti” ne *La febbre dell’oro* o ancora gli spaghetti di Alberto Sordi in *Un Americano a Roma*).

Anche nelle sceneggiature di Pasolini, vi sono molte scene ambientate intorno a un tavolo o che ruotano attorno al cibo. Tante fra queste sono direttamente legate al tema del sacro. Pasolini non ha inventato niente: già nell'Antichità greca, l'atto di nutrirsi si collocava all'interno della sfera religiosa,¹⁸⁵ prevalentemente perché si credeva al potere degli dei sulle raccolte. Un pasto comune ha sempre unito fra di loro i membri di uno stesso gruppo, è sempre stato suscettibile di provocare una "comunione" fra di loro e spesso nell'Antichità venivano organizzati contemporaneamente banchetti e sacrifici.¹⁸⁶

Nel cinema di Pasolini, la prima scena di pasto rituale notevole è la sequenza di apertura di *Mamma Roma* (le nozze di Carmine). Essa rimanda all'Ultima Cena di Cristo con gli apostoli. Il paragone risulta chiaro a livello visivo ma è confermato anche nella sceneggiatura.¹⁸⁷ L'Ultima Cena sarà direttamente rappresentata, ovviamente, anche ne *Il Vangelo secondo Matteo*. Ma le sequenze in cui i protagonisti mangiano non rimandano tutte a quell'episodio biblico. Analizzando le scene di pasto rituale, ci troviamo generalmente di fronte a due possibili modi di sfruttare il motivo del cibo sacrale: da un lato abbiamo un'idea sacrificale – di nuovo – collegata in qualche maniera alla nutrizione, e da un altro lato abbiamo la rappresentazione dell'antropofagia. Tuttavia, in qualsiasi caso, l'idea di base è quasi sempre la stessa: sia nel ricordo dell'Ultima Cena sia nei casi di cannibalismo, si tratta sempre di impadronirsi dell'altro – delle sue forze, della sua anima – mangiandolo (l'ingestione può anche avvenire in maniera simbolica). Dall'Ultima Cena di Cristo nascerà d'altronde il sacramento dell'eucaristia in cui avviene la transustanziazione, cioè la trasformazione del pane e del vino nel corpo e nel sangue di Gesù Cristo.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Vanno ricordati le libazioni, il focolare di Estia, ecc.

¹⁸⁶ A. MOTTE, *Le symbolisme des repas sacrés en Grèce*, in J. Ries (sous la direction de), *Le symbolisme dans le culte des grandes religions*, Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, 4-5 octobre 1983, Louvain-la-Neuve, Centre d'Histoire des religions, 1985, pp. 157-171., p. 157.

¹⁸⁷ Rimando il lettore alle mie osservazioni a questo proposito, nel corso dell'analisi di *Mamma Roma*, pp. 164-166.

¹⁸⁸

*"Prendete e mangiatene tutti:
questo è il mio corpo
offerto in sacrificio per voi
Prendete e bevete tutti:
questo è il calice del mio sangue,
per la nuova ed eterna alleanza,
versato per voi e per tutti
in remissione dei peccati.
Fate questo in memoria di me."
(Canone Romano)*

Il Fiore delle mille e una notte non solo allude in modo scherzoso alla crocifissione e al film *La ricotta* ma parodia anche il dogma della transustanziazione nell'episodio di Nur ed-Din e Zumurrud quando la bella Munis, in compagnia di altre due ragazze, per sedurre Nur ed-Din, gli dice, riferendosi al vino con il quale intende ubriacare il ragazzo.¹⁸⁹

Hai bevuto le lacrime di Mahbuba. Adesso berrai il mio sangue.¹⁹⁰

Ma mentre le parole di Munis mirano ad imbrogliare il ragazzo a fini poco onorevoli, quelle di Cristo sono le parole del figlio di Dio, “*il cui sangue è stato versato per tutti in remissione dei peccati*”, in altre parole: che si è sacrificato per l'umanità. Così torna in primo piano l'idea di sacrificio, già trattata nel punto precedente, che si associa all'idea di nutrizione in alcune sceneggiature, con un risultato decisamente religioso.

Il motivo del pasto rituale appare nei seguenti testi: *Il Padre Selvaggio*, *La ricotta*, *Uccellacci e Uccellini*, *Porcile*, *Il Fiore delle mille e una notte* e *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

Nella sceneggiatura de *Il Padre Selvaggio*, è di cannibalismo che si tratta: l'alunno africano Davidson, iniziato alla civiltà razionale dal suo insegnante europeo, durante le vacanze, partecipa al massacro e all'ingestione di giovani soldati dell'ONU insieme a tutta la sua tribù. Torna a scuola devastato da quell'atto orribile, che gli appare in tutta la sua estraneità, ora che il ragazzo, per via dell'insegnamento ricevuto a scuola e del recente accesso alla cultura umanistica, si è staccato dal mondo arcaico-magico che lo ha visto nascere. L'atto cannibale non è nominato esplicitamente:

Il padre di Davidson, la madre, i fratelli, i compagni coetanei del villaggio – drogati, resi folli dall'esaltazione sanguinaria, dal terrore, dalla arcaica spiritualità che li possiede – compiono nella complicità della notte, intorno a fuochi accesi... un loro complicato rito, chissà a chi dovuto, a chi dedicato, per quali misteriose connessioni di pensieri e per quali calcoli: come fosse naturale, elementare. Un vecchio rito della tribù nella preistoria.¹⁹¹

¹⁸⁹ Anche quest'episodio è inedito.

¹⁹⁰ *PC*, p. 1851.

¹⁹¹ *PC*, p. 300.

Il malessere del ragazzo dopo che sono avvenuti i terribili fatti viene spiegato dall'insegnante di Davidson con l'impossibilità di tornare indietro una volta diventato moderno.¹⁹² Pasolini stesso dà al lettore una chiave di lettura nell'*Appendice* che segue la sceneggiatura:

(...) è difficile staccarsi dal proprio mondo vitale. È questa vitalità istintiva che è la sede poi, a un livello superiore, della pigrizia intellettuale, e del conformismo.¹⁹³

L'atto cannibale, descritto come un "vecchio rito della tribù nella preistoria", nel *Padre Selvaggio*, non è molto interessante in quanto tale ma illustra bene il difficile passaggio da un mondo arcaico-magico ad un mondo razionale e l'altrettanto difficile rinuncia alle proprie origini.

Ne *La ricotta*, come indica il titolo, il cibo è un elemento centrale della trama: essa racconta le disavventure di Stracci, comparsa di un film sulla Passione di Cristo, disperatamente alla ricerca di qualcosa da mangiare dopo aver dato il proprio pranzo alla povera famiglia affamata quanto lui. Stracci riesce finalmente a procurarsi della ricotta, ma morirà di indigestione, al momento di girare la scena della crocifissione. Stracci, dando il suo cestino alla famiglia, si offre in pasto a loro, muore sacrificando il proprio corpo per i più deboli, come il Maharaja degli *Appunti per un film sull'India* e, infine, come Cristo che si è sacrificato per l'umanità e di cui i fedeli "mangiano" il corpo e "bevono" il sangue ogni volta che viene celebrata l'eucarestia. Il gesto di Stracci ricorda la figura simbolica del Pellicano associata nell'iconografia cristiana al sacrificio di Cristo: si dice dell'uccello che il suo amore per i figli è così grande da nutrirli con la propria carne per sfamarli.¹⁹⁴

¹⁹² PC, p. 309.

¹⁹³ PC, p. 318.

¹⁹⁴ Ricordo al lettore i versi di Musset: "(...) *Les plus désespérés sont les chants les plus beaux, / Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots. / Lorsque le pélican, lassé d'un long voyage, / Dans les brouillards du soir retourne à ses roseaux, / Ses petits affamés courent sur le rivage / En le voyant au loin s'abattre sur les eaux. / Déjà, croyant saisir et partager leur proie, / Ils courent à leur père avec des cris de joie / En secouant leurs becs sur leurs goîtres hideux. / Lui, gagnant à pas lent une roche élevée, / De son aile pendante abritant sa couvée, / Pêcheur mélancolique, il regarde les cieux. / Le sang coule à longs flots de sa poitrine ouverte; / En vain il a des mers fouillé la profondeur; / L'océan était vide et la plage déserte; / Pour toute nourriture il apporte son cœur. / Sombre et silencieux, étendu sur la pierre, / Partageant à ses fils ses entrailles de père, / Dans son amour sublime il berce sa douleur; / Et, regardant couler sa sanglante mamelle, / Sur son festin de mort il s'affaisse et chancelle, / Ivre de volupté, de tendresse et d'horreur. / Mais parfois, au milieu du divin sacrifice, / Fatigué de mourir dans un trop long supplice, / Il craint que ses enfants ne le laissent vivant; / Alors il se soulève, ouvre son aile au vent, / Et,*

In *Uccellacci e Uccellini* (1965-1966), torna l'antropofagia in modo però molto meno esplicito che nel *Padre Selvaggio*, quando Totò e Ninetto, alla fine del secondo episodio,¹⁹⁵ uccidono e mangiano il corvo. È possibile evocare l'antropofagia non solo per il fatto che l'uccello è dotato del dono della parola, e quindi, in qualche modo, umanizzato dal *logos*, ma anche e soprattutto, come si vede nell'appendice intitolata *Le fasi del corvo*, perché è un "corvo autobiografico", "una specie di metafora irregolare dell'autore."¹⁹⁶ L'autore, a proposito dell'animale, spiega, in quelle pagine, che doveva essere mangiato perché aveva finito il suo mandato, era "superato". Ma spiega anche che doveva essere mangiato perché "ci doveva essere l'assimilazione di quanto di buono, di utile aveva dato a Totò e Ninetto."¹⁹⁷ A sorpresa in un testo come questo, l'antropofagia torna in primo piano con, oltretutto, un significato antropologico che è direttamente da mettere in relazione con quanto scritto da Frazer nel *Ramo d'oro*, a proposito del cannibalismo rituale: il cannibalismo, nella maggior parte dei casi, ha come scopo quello di impadronirsi della vittima, della sua forza, del suo spirito.¹⁹⁸

In *Porcile* esplode finalmente tutto il potere significativo del pasto rituale, sia nel primo episodio (*Orgia*) ambientato in un Medioevo storico (fino al processo, i personaggi non parlano nemmeno ed è difficile, nella sceneggiatura, collegarli ad un determinato periodo storico) sia nel secondo (*Porcile*) che vede come protagonista il figlio di un ricco imprenditore tedesco durante gli anni Sessanta del Novecento. *Orgia* racconta la formazione di una comunità di cannibali che verranno poi arrestati, processati e condannati a morte dalla civiltà razionalistica. È la fame, inizialmente, che porta l'uomo affamato a compiere il primo atto di cannibalismo (cfr le sequenze 8, 9 e 10). Prima di mangiare la sua prima vittima – un giovane soldato –, il cannibale lo decapita e butta la sua testa in un vulcano. Questo è il gesto fondatore che verrà successivamente ripetuto sotto forma rituale dalla comunità formatasi poco a poco intorno a lui. Il secondo pasto

se frappant le cœur avec un cri sauvage, / Il pousse dans la nuit un si funèbre adieu, / Que les oiseaux des mers désertent le rivage, / Et que le voyageur attardé sur la plage, / Sentant passer la mort se recommande à Dieu. (...)» A. DE MUSSET, *La Nuit de mai* [1835], in *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

¹⁹⁵ La sceneggiatura di *Uccellacci e Uccellini* è divisa in tre episodi che si seguono nell'ordine seguente: quello dell'aquila, quello dei falconi e dei passerini e quello del corvo

¹⁹⁶ *PC*, pp. 825-826.

¹⁹⁷ *PC*, p. 826.

¹⁹⁸ J. G. FRAZER, *Le Rameau d'or*, nouvelle traduction par Lady Frazer, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1923 [prima edizione in due volumi nel 1890; edizione rivista dall'autore, in dodici volumi, negli anni 1906-1915].

si fa “*in un silenzio colpevole e gremito, come i silenzi dei riti sacri.*”¹⁹⁹ Per il terzo pasto, “*gli assassini, adesso, come a un rito, dolcemente orrendo, mangiano in silenzio.*”²⁰⁰ Dopo la loro cattura, quando arriva il giorno dell’esecuzione, la folla (quel popolo “*padrone della realtà e della normalità*”²⁰¹ solo perché ha conquistato il Paese) è contenta “*perché il mondo si libera di loro, perché di loro resta che un po’ di cenere, calda e innocente.*”²⁰² E mentre i seguaci dell’uomo affamato vengono spinti in una fossa dove arde il fuoco, lui, il fondatore involontario di quella comunità, è condannato ad essere sepolto vivo. Nella sceneggiatura, avviene una specie di rovesciamento dove in gioco qui è la parola, il *logos*, questa proprietà esclusiva dell’uomo che gli conferisce la superiorità sulle bestie. Il *logos*, che finora sembrava appartenere alla civiltà razionalistica e far difetto alla comunità selvaggia dei cannibali, passa da un campo all’altro. Così, mentre la folla cade nel silenzio, l’uomo affamato, finalmente, parla:

È l’ecolalia di un barbaro, o una poesia?

Le parole gli escono dalla bocca improvvisate, intrattenibili e interminabili. Sono parole che, forse, non dicono nulla, come un delirio. Alludono, forse, all’orrore del peccato.

Vi si intende, tuttavia, un confuso senso di gloria, di profondo, impuro ardore. Il piacere, forse, dell’essere uccisi; il piacere, intenso come quello del sole, in un’accesa e fermentare primavera, di non essere stato uomo fra gli uomini, ma qualcosa di diverso. Qualcosa di indecifrabile nel decifrabile; il frutto di una necessità, una testimonianza orrenda, con l’orgiastica gioia sessuale che ne nasce, l’ebbrezza della perdizione, la sua intimità, il suo ardore carnale, il suo odore pesante, la meravigliosa vergogna, la sua attrazione che rende senza valore il resto della vita, la sua veggente bestialità, la sua somiglianza, per intensità di vita, col raccoglimento della morte.²⁰³

Nel film, questo lungo monologo descritto nella sceneggiatura diventa una frase, misteriosa, ripetuta più volte:

Ho ucciso mio padre. Ho mangiato carne umana. Tremo di gioia.

¹⁹⁹ *PC*, p. 1110.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *PC*, p. 1113.

²⁰² *PC*, p. 1116.

²⁰³ *PC*, pp. 1117-1118.

E il dubbio si insinua: in quale parte si trova la vera barbarie? L'antropofagia dell'uomo affamato appare, dopo questa citazione, paragonabile a quella delle baccanti così come l'ha descritta André Motte nel suo saggio *Le symbolisme des repas sacrés en Grèce*: un rifiuto del rituale classico e dei valori tradizionali, una regressione in una natura indifferenziata e in un inselvaggiamento che rifiuta ogni forma di civiltà.²⁰⁴ Il cannibalismo, da necessità per sopravvivere all'inizio, diventa alla fine una vera protesta contro la civiltà, un'altra necessità: quella di affermare la propria diversità. L'ultimo paragrafo riportato qui sopra sottolinea il piacere nato dalla trasgressione, dalla vergogna. La trasgressione cannibale dell'uomo affamato ricorda altre trasgressioni di altri personaggi dell'opera pasoliniana (fra i quali la coppia dell'omonima opera teatrale *Orgia*) di ordine sessuale però. Ma l'*eros* (e contemporaneamente *thanatos*) non è escluso dalla scelta di vita del protagonista, come vi si accenna nello stesso paragrafo. La sessualità, in effetti, come si vedrà nel punto successivo, è un'altra maniera di conoscere e vivere il sacro.

Nel secondo episodio intitolato *Porcile*, il pasto rituale è quello finale del sacrificio di Julian che si lascia divorare dai maiali per i quali prova, fin dalla sua più giovane età, una passione zoofila. Anche Julian è in contrasto con l'intera società nella quale vive: la sua non è tanto una rivolta (contro il padre o contro i suoi coetanei incarnati dall'amica Ida) quanto l'affermazione della sua estraneità completa alla civiltà umana. Il blog di *passionipoststoria.com* propone la seguente interpretazione del gesto finale del ragazzo e della sua misteriosa conversazione onirica con il filosofo Spinoza:²⁰⁵

Se nel film l'atto di sacrificarsi ai maiali appare contraddittorio, nel dramma le parole di Spinoza aiutano ad illuminarne il senso: il filosofo afferma infatti che quello che dovrebbe consigliare al giovane, seguendo le teorie scritte nella sua *Etica*, è di ritornare in seno alla famiglia, alla sua società, poiché razionalmente è quello il solo luogo dove è possibile « la libertà dell'eresia e della rivoluzione ». Ma qui Spinoza abiura se stesso e questa tesi, riconoscendola figlia della stessa razionalità borghese contro cui si muove. L'ideologia ha trovato il suo limite, che può essere però scavalcato con un atto di sentimento, di passione, corporeo: l'atto che si sta accingendo a compiere Julian, dandosi in pasto ai maiali, e che il personaggio Spinoza assimila alle azioni dei santi che « hanno predicato / senza dire una parola – col silenzio, / con l'azione, con il sangue, con la morte ». Spinoza viene invocato in un punto critico: quello del rapporto tra ragione e passioni. E spiega a Julian che « se il terreno di confronto è la mera Ragione, la

²⁰⁴ A. MOTTE, *Le symbolisme des repas sacrés en Grèce*, cit.

²⁰⁵ Il dialogo con Spinoza non c'è nel film ; appare soltanto nella sceneggiatura, così come nella tragedia teatrale omonima.

Ragione avalla sempre il diritto del più forte [...]. » Dal dominio totalitario della Ragione tecnocratica ci si libera solo attraverso il recupero del sacro, dell'Altro. È solo la pura vita, ciò che è prima e dopo dei gesti e delle parole, a poter superare il totalitarismo tecnocratico, vita a cui il senso appartiene da sempre.²⁰⁶

Porcile è insomma l'opera di Pasolini che sfrutta di più il motivo del pasto rituale: la nutrizione vi è rappresentata nella sua forma più trasgressiva ma insieme più sacrale. La religiosità si trova dalla parte della diversità, in opposizione con la razionalità borghese che, pur mantenendo le forme, vince nella lotta al più barbaro e al più crudele.

Prima di concludere questo punto con *Salò*, apro una parentesi sul *Fiore delle mille e una notte*, nel quale vi è una scena che richiama quanto scritto sia da Frazer nel *Ramo d'oro* sia da Freud in *Totem e Tabù*. Nell'episodio di Nur ed-Din e Zumurrud (già citato prima per la parodia della transustanziazione), Zumurrud, travestita da uomo, ad un certo punto del racconto, viene proclamata re ed organizza dei banchetti nel corso dei quali coglie più volte l'occasione di vendicarsi di uomini che le hanno fatto del male nel passato. Il caso vuole che essi capitino nella città sulla quale regna Zumurrud e si siedano sempre allo stesso posto davanti allo stesso piatto di riso. Nessun suddito di Zumurrud osa toccare il piatto di riso né sedersi davanti, perché pensano che Zumurrud abbia poteri divinatori (mentre è semplicemente il caso ad aver portato i nemici di Zumurrud nella sua città e rimane sempre un unico posto lasciato libero dai sudditi che temono di sedervisi) e soprattutto perché

Si è creato il tabù del piatto di riso dolce: e tutti si mettono a rispettosa distanza da esso.²⁰⁷

Così nasce un tabù: toccato diverse volte da uomini che poi vengono uccisi dal re dopo che egli gli ha letto i pensieri (è quello che crede il popolo), il riso viene letteralmente contaminato e diventa tabù. I sudditi pensano che rischiano di morire anche loro se lo toccano. È un meccanismo ben noto a chi si interessa di antropologia, e di cui sicuramente era a conoscenza anche Pasolini.

Concludo brevemente questo punto con *Salò*, in cui l'atto di mangiare ha perso ogni forma di sacralità ed è decisamente segnato dalla negatività. Allo stesso modo in cui

²⁰⁶ <http://passionipoststoria.com/spinoza-nel-porcile/> [20/09/2012]

²⁰⁷ *PC*, p. 1869.

dissacra totalmente la sessualità nell'ultimo suo film girato, Pasolini dissacra anche il cibo. Esso, come il sesso, diventa strumento di tortura (vanno ricordate le scene in cui le vittime sono costrette a mangiare escrementi oppure chiodi). Il pasto non provoca più la comunione ma la separazione; il mangiare non è più fonte di vita, ma di dolore. E al contrario del breve episodio della vendetta di Zumurrud evocato qui sopra, l'uso del cibo per nuocere all'individuo che lo mangia non provoca il riso, ma la nausea.

3. Sacralità dei corpi e dell'amplesso

I corpi e la sessualità sono fondamentali nell'opera cinematografica e letteraria pasoliniana. Il corpo umano raccontato, descritto e filmato da Pasolini è valorizzato nel suo erotismo naturale, grezzo. Gli è data la libertà di potersi esprimere da solo – senza l'intervento del *logos* che potrebbe solo farsi interprete lacunoso della sua spontaneità, delle sue passioni, dei suoi istinti. Appare nella sua totalità oppure frammentato e, dalle lunghe descrizioni che ne sono fatte e che corrispondono alla lunga sosta della cinepresa su quei corpi, si capisce indirettamente l'importanza capitale dello sguardo: la meticolosità descrittiva di Pasolini si collega ad un vero e proprio *voyeurismo*.²⁰⁸ Il corpo spesso si presenta allo sguardo come *ierofania*, come manifestazione del sacro che, presentandosi attraverso un oggetto profano – qui il corpo o una parte del corpo – viene investita da qualcosa di completamente diverso dal profano. Ancora una volta è possibile far risalire questa sacralizzazione dei corpi – che, in Pasolini, sono prevalentemente quelli di giovanissimi uomini – alla cultura classica:

Chez Homère, la taille, la beauté et un éclat particulier permettent de deviner la présence d'un être divin (...). Le divin possède donc un corps qui s'apparente à celui de l'homme, mais au superlatif; le dieu se définit par la magnification et la multiplication des valeurs humaines. Penser les dieux dans la catégorie du corporel, c'est une manière de situer ce que le corps humain compte de beau et de parfait dans la sphère des valeurs divines. Dès lors, la reconnaissance se fait à double sens, car si un dieu se perçoit en fonction de critères humains –

²⁰⁸ Questo *voyeurismo* presiede all'intera opera letterario-cinematografica di Pasolini e si conclude con un'impressione di forte disagio su una delle ultime immagini dell'ultimo film girato, *Salò*, in cui si vedono i carnefici osservare con la lunetta, da lontano, le torture finali e, per un effetto di inquadratura, dove lo spettatore stesso, attraverso quella lunetta, si ritrova pure lui nella posizione del *voyeur*.

l'anthropomorphisme y invite –, un homme ou une femme peut être dit semblable à une divinité. On pourrait dès lors parler de théomorphisme.²⁰⁹

O, espresso in maniera più concisa:

Ainsi, la beauté confère, au moment de son épanouissement, aux humains qui la possèdent, un caractère divin et une aura d'immortalité. Si la beauté rend semblable aux dieux, c'est parce qu'elle est l'éclat de la vie dans ce qu'elle semble avoir d'impérissable.²¹⁰

Al lontano 1940 risale un soggetto cinematografico di Pasolini dalle tonalità molto liriche, ambientato in un'Arcadia bucolica, che è tutto incentrato sul linguaggio dei corpi e sull'esaltazione della giovinezza. Si tratta de *Il Giovine della primavera* dove anche le bestie si presentano nella loro corporalità, dove la natura incontaminata partecipa alla sensualità del “giovine” e dove il corpo di questo è eroticamente descritto “a pezzi”:

Uno, due, tre tronchi in fila; appoggiato con la schiena al quarto tronco della fila, è un giovine quasi nudo, solo ai fianchi è cinto di una ghirlanda verde, ed è calzato di coturni.

Gli occhi chiusi.

Testa reclinata di statua arcaica (possibilmente l'Efebo dell'Acropoli di Atene).

Un braccio con la mano aperta, abbandonato nell'erba rada.

Il ventre.²¹¹

Questa esaltazione quasi religiosa dei corpi, onnipresente nelle opere a venire, troverà un apice esplosivo trent'anni più tardi quando Pasolini scriverà e girerà la sua *Trilogia della Vita* (composta da *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il Fiore delle mille e una notte*) che vede come elemento centrale la rappresentazione di una sessualità gioiosa, del corpo come fonte di piacere in una coabitazione senza tensione e addirittura partecipativa con la religione di stato. Nel *Decameron* (1970-1971), ad esempio, l'ingenua Alibech, per servire Dio, si impegna giorno e notte per fare rientrare il “Diavolo” dell'eremita Rustico nell’“Inferno” che lei ha fra le gambe e si esalta molto a

²⁰⁹ V. PIRENNE-DELFORGE, “Quelques considérations sur la beauté des dieux et des hommes dans la Grèce archaïque et classique” in J. RIES (sous la direction de), *Expérience religieuse et expérience esthétique. Rituel, Art et Sacré dans les Religions*, Actes du colloque de Liège et de Louvain-la-Neuve, 21-22 mars 1990, Louvain-la-Neuve, Centre d'Histoire des religions, 1993, pp. 67-82, p. 68.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 74.

²¹¹ *PC*, p. 2587.

fare il suo dovere, tanto sono grandi il suo fervore religioso e la sua innocenza... ma anche il piacere carnale che ne trae:

<Ma ecco che si ha “la resurrezione della carne”: Rustico è in erezione, in tutta la purezza e la semplicità della sua casta giovinezza>²¹²

L'erezione di Rustico è paragonata alla resurrezione della carne promessa da Cristo e sperata dai fedeli cattolici, ma la purezza, la semplicità e la castità di Rustico attenuano la bestemmia dell'autore. Irriverente è anche quell'episodio del *Fiore delle mille e una notte* – sicuramente la più “scandalosa” delle tre sceneggiature che compongono la *Trilogia della vita* –²¹³ in cui tre massaggiatrici, “*la Cafense, la Medinese e la Meccana*”, citano a vicenda il Corano per arrogarsi il diritto di massaggiare il pene di Harun.²¹⁴

In altre sceneggiature, ci sono elementi anche più elaborati che assumono un valore decisamente funzionale all'interno della trama: contribuiscono – rendendosi addirittura indispensabili – allo sviluppo narrativo. Tali elementi confermano inoltre il legame fra rappresentazione del corpo e sessualità da una parte, religione e sacro dall'altra. Così, la sessualità, in diversi testi, appare come una modalità – in alcuni casi l'unica o per lo meno la più efficace – per entrare in contatto con una realtà diversa, per passare dal mondo profano a quello sacro. Ciò è particolarmente chiaro in *Teorema* (1968) che racconta la dolorosa intrusione del sacro in una famiglia borghese. Questa intrusione avviene tramite la persona dell'ospite – un giovane uomo tanto bello quanto misterioso –²¹⁵ o più precisamente tramite il suo corpo: esso fa l'amore con ogni singolo membro della famiglia – inclusa la domestica – ed è proprio questo contatto sessuale che consolida l'ormai ineliminabile coscienza religiosa che si era rivelata al padre, alla madre, al figlio e alla figlia (sicuramente la serva ne era già dotata) con l'arrivo nelle loro vite del giovane. In *Porcile*, è attraverso l'amore zoofilo con i maiali che Julian è riuscito a crearsi un contatto privilegiato con il sacro all'interno del mondo profano che il ragazzo rifiuta con forza. Il lettore lo capisce grazie all'intervento onirico del filosofo

²¹² PC, p. 1346.

²¹³ Ad esempio, la cornice delle storie, che è stata levata al momento di girare il film, faceva vedere dei ragazzi che si masturbavano l'uno davanti all'altro con Pasolini stesso che li baciava sulle labbra. Il film che ha fatto più scalpore invece, è sicuramente stato il *Decameron*, per aver osato filmare in primo piano il sesso in erezione di un attore.

²¹⁴ PC, pp. 1588-1590. Nel film, invece del Corano, citano la propria madre.

²¹⁵ L'Ospite ricorda contemporaneamente Cristo, Dioniso e un profeta del Vecchio Testamento.

Spinoza che, di fronte alla scelta di Julian, abiura la sua *Etica*: capisce che “una volta trovato Dio, non deve restare altro” e che “la Ragione deve morire.”²¹⁶ Spinoza, nel porcile, davanti a quel ragazzo dalla sessualità così stravagante, riconosce in lui la presenza di Dio:

Ho parlato come il vecchio Spinoza, per mostrarti le ragioni del cambiamento: ma è il nuovo Spinoza che parla adesso, e che ama in te la presenza pura, assoluta di Dio: ma è un Dio che non consola, Julian.²¹⁷

Come ricorda Fusillo nel suo saggio *Il dio ibrido* sul ritorno e la fortuna di Dioniso nel panorama artistico novecentesco, “è solo con la tradizione giudeo-cristiana ed islamica, e con il mito dell'uomo creato a immagine e somiglianza di Dio, che i confini tra uomo e animale sono stati posti in maniera così netta, sulla base di una superiorità dell'uomo, e il teriomorfismo è stato bandito dalle pratiche sacrali.”²¹⁸ Qui non si tratta di divinizzare i porci, ma di infrangere un limite apparentemente invalicabile nella società odierna: avere rapporti sessuali con loro, non più visti come inferiori. Fusillo sottolinea d'altronde i vari aspetti dell'animalità, che incarna insieme l'alterità, una forma di comunicazione non verbale, un’“epifania del sacro” e un'allegoria della sessualità.²¹⁹ Julian supera quindi le leggi umane moderne quando la sua sessualità lo porta a rifiutare l'umanità, il logos e il profano a favore dell'animalità, della comunicazione non verbale e del sacro. Così facendo suscita l'ammirazione del filosofo.

Nel *Fiore delle mille e una notte*, ancora, è la tradizionale orgia che viene rappresentata e che illustra ancora una volta i legami fra sesso e sacro:

Davanti a lui si svolge l'orgia, che il visir ha preparato, come uno spettacolo o una funzione sacra. I musicisti suonano infatti una musica che potrebbe essere orgiastica ma potrebbe anche essere sacra.²²⁰

Non si capisce bene se si tratta di uno spettacolo o di una funzione sacra ma “tutto avviene in una eleganza e in un raccoglimento di azione rituale.”²²¹ Come per il tabù sul cibo studiato nel punto precedente, Pasolini, nel *Fiore delle mille e una notte*, ricorre

²¹⁶ PC, p. 1168.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ M. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le Baccanti nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 62.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

²²⁰ PC, p. 1702. Episodio inedito.

²²¹ PC, p. 1703.

ad un altro fenomeno tipico delle società primitive, evidenziato e commentato a lungo da Frazer nel *Ramo d'oro* e da Eliade nel *Trattato di storia delle religioni*.²²² In quelle società arcaiche, i comportamenti orgiastici si collocano sempre all'interno di un contesto religioso.

Più che una modalità di accesso al sacro, il sesso, in *Medea*, diventa addirittura un sostituto alla religione:

[Medea] nell'amore trova, di colpo (umanizzandosi) un sostituto della religiosità perduta; nell'esperienza sessuale ritrova il perduto rapporto sacrale con la realtà.²²³

Ma questa interessante trasposizione verrà studiata a tempo debito e alla luce di quanto scritto da Georges Bataille nell'ultima parte di questo studio.

Gli studi di Bataille mi consentono ora di studiare i rapporti indissociabili anche se contrastanti fra *Eros* e *Thanatos*, gli istinti di vita / amore e di morte, all'interno dell'atto sessuale. L'amore e la morte sono in effetti le due componenti maggiori della vita umana che da sempre hanno spinto l'uomo ad interrogarsi sulla possibilità dell'esistenza di una realtà sacra, spirituale, al di fuori dalla realtà profana. Sulle orme di Freud, Bataille proseguì quindi la riflessione su una sessualità che sarebbe il terreno di battaglia delle pulsioni di vita e di morte. Questa constatazione, nella sua forma più spinta ma anche più evidente, porta verso il sadomasochismo, una modalità della sessualità umana che ispirò più volte Pasolini nell'elaborazione della sua opera (la tragedia *Orgia*, già citata, racconta proprio il tragico rapporto sadomasochista che unisce una coppia). Amore e morte sono intricati nella sceneggiatura di *Mamma Roma* e, soprattutto, nel trattamento di *Medea*, come vedremo più avanti.

²²² "Come i semi perdono il loro contorno nella grande fusione sotterranea, si disgregano e diventano un'altra cosa (germinazione), così gli uomini perdono la loro individualità nell'orgia, fondendosi in una sola unità vivente. Si attua così una confusione patetica e definitiva, nella quale non è più possibile distinguere né 'forma' né 'legge'. Si sperimenta nuovamente lo stato primordiale, preformale, 'caotico' - che corrisponde, nell'ordine cosmico, all' 'indifferenziazione' caotica anteriore alla creazione - per promuovere, in virtù della magia imitativa, la fusione dei germi nella stessa matrice tellurica. L'uomo si reintegra in una unità biocosmica [...]. L'abolizione delle norme, dei limiti e delle individualità, l'esperienza di tutte le possibilità telluriche e notturne equivalgono all'acquisizione dello stato di semi che si decompongono nella terra, abbandonando la loro forma per dar vita a una nuova pianta." M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 329.

²²³ PC, pp. 1237-1238.

Si ritrova anche l'intrigante associazione in una sceneggiatura non ancora citata, quella di *Che cosa sono le nuvole?* (1967):

[Otello] Si rivolge verso l'alto, al Burattinaio...

OTELLO: A sor Maè! Ma perché io credo a Jago? Perché so' così stupido?

BURATTINAIO: Forse... è perché *sei tu, che vuoi ammazzare*.

OTELLO: Come? Me piace ammazzare? E perché?

BUR: Forse... perché a Desdemona piace essere ammazzata...²²⁴

Questo breve dialogo fra l'ingenuo Otello e il burattinaio – una specie di Dio, per i burattini – vede chiara l'associazione fra l'idea della morte e la sensazione del piacere. Tale associazione d'altronde si è notata già in *Porcile* quando l'uomo affamato, nel suo strano monologo finale parla del piacere nato dalla sua diversità e de "*l'orgiastica gioia sessuale che ne nasce, [de] la sua attrazione che rende senza valore il resto della vita, [de] la sua somiglianza, per intensità di vita, col raccoglimento della morte.*"²²⁵

Un altro comportamento sessuale in diretta correlazione con il nostro argomento è il feticismo sessuale. Esso deriva dal feticismo dei primitivi che adoravano un oggetto (o un animale), considerato come dotato di facoltà magiche benefiche, in altre parole un oggetto (o un animale) sacro. Il feticismo sessuale si focalizza su un oggetto o su una parte del corpo o ancora su una situazione che è in grado di procurare al feticista un'eccitazione sessuale. Va ricordata la spilla che tiene chiuso l'abito di Giocasta in *Edipo Re*. L'oggetto è citato ben quattro volte, le prime due volte durante l'atto sessuale, la terza volta Edipo la tocca con la mano "*per una vecchia abitudine di sposo*"²²⁶ ma Giocasta, ora piena della disperata consapevolezza che suo marito è anche suo figlio, stacca la mano di Edipo dalla spilla come disgustata dalla loro sessualità suggerita dall'oggetto. L'ultima volta, Edipo "*apre la spilla – quella che tante volte aveva aperto per spogliare la sua sposa - e si confica gli aculei negli occhi urlando di dolore.*"²²⁷ Edipo non si acceca a caso con quella spilla. Essa è stata partecipe di ogni unione sessuale con quella che si rivelò essere sua madre, un oggetto che celava la nudità della regina e ritardava l'amplesso, ostacolandolo. In tal modo aumentava anche l'eccitazione sessuale di Edipo. La spilla dell'abito di Giocasta è quindi un feticcio come ce ne sono tanti nella storia della letteratura. Come si è visto, ha come funzione

²²⁴ PC, p. 959.

²²⁵ PC, p. 1117.

²²⁶ PC, p. 1036.

²²⁷ PC, p. 1045.

quella di riattivare la memoria, una memoria troppo sconvolgente per Giocasta come per Edipo che, invece di consolarsi della morte di sua madre / moglie defunta – come avviene spesso nei romanzi che ricorrono all’oggetto-feticcio – lo usa per accecarsi e, in quel modo, chiudere per sempre gli occhi su una realtà insostenibile.²²⁸

Anche una situazione particolare può essere oggetto di feticismo, come ad esempio l’atto, per un uomo, di travestirsi da donna (o per una donna di travestirsi da uomo) allo scopo di ottenere la soddisfazione sessuale. Non solo: Fusillo, nel suo saggio *Il dio ibrido*, analizza tale comportamento dalla significativa fortuna letteraria e ci vede anche e soprattutto, al di là dell’aspetto rituale e della finalità sessuale (nel caso che ci interessi), una possibilità di trascendere i limiti dei ruoli sociali e sessuali, nonché l’espressione di “*un piacere represso per il mutamento di identità*” che trovano le loro radici nella figura archetipale di Ulisse.²²⁹ Nell’interessante soggetto *Il viaggio a Citera* (1962), il protagonista, un professore, solo nella sua camera, dopo essersi travestito si prepara per il suicidio. In quel momento si sentono alcuni versi del poema di Baudelaire che ha dato il suo titolo al soggetto:

Uomo di Citera, figlio di un sì bel cielo,
tu, silenzioso, sopportavi gli insulti
nell’espiazione dei tuoi infami culti
e dei peccati senza tomba o velo.²³⁰

Pur essendo “*infami*”, quelli che l’uomo di Citera –²³¹ o il Professore che si identifica con esso – deve espiare sono comunque chiamati “*culti*”. La sua strana religione è, di nuovo, la sua cosiddetta diversità. In una vera e propria confessione, il professore cerca di spiegare le “*ragioni*” di quel “*qualcosa*”²³². Si tratta comunque ancora di un atto

²²⁸ Per uno studio più approfondito del feticcio in letteratura, rinvio il lettore a M. FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.

²²⁹ M. FUSILLO, *Il dio ibrido*, cit., p. 38 (“*Oltre ad essere una pratica rituale polivalente, il travestimento è un tema letterario di lunga durata, che tende a trascendere i limiti dei ruoli sociali e sessuali. Anche quando si tratta di un procedimento del tutto funzionale all’intreccio [...], il travestimento esprime sempre, in modo più o meno latente, un piacere represso per il mutamento di identità: a partire dall’archetipo antico di una mobilità dell’io, Odisseo, l’eroe polytropos*”).

²³⁰ PC, p. 2640. Cfr Charles BAUDELAIRE, *Viaggio a Citera*, in *Les Fleurs du Mal*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957:

*“Habitant de Cythère, enfant d’un ciel si beau,
Silencieusement tu souffrais ces insultes
En expiation de tes infâmes cultes
Et des pêchés qui t’ont interdit le tombeau.”*

²³¹ Citera è anche l’isola che ha visto nascere Afrodite.

²³² PC, p. 2641.

di resistenza religioso a suo modo, minoritario, mostruoso e individuale contro la maggioranza, la normalità e la società.²³³ Ma, come ha benissimo sottolineato Marialaura Chiacchiararelli a proposito della tragedia pasoliniana *Orgia*,²³⁴ Pasolini che aveva letto Eliade sapeva anche che, nelle religioni arcaiche, l'atto di travestirsi non era privo di senso e rimandava al mitico dio androgino. L'uomo di Citera che si traveste prima di impiccarsi, esattamente come il protagonista di *Orgia*, richiama Dioniso, il Dio cangiante androgino, Dio dell'orgia, spesso nominato dagli studiosi di Pasolini e della sua opera *Petrolio*.²³⁵ Stabiliti questi parallelismi, Marialaura Chiacchiararelli ne ricava un altro nel mito di Icaro, che mette insieme Dioniso, travestimento e morte per impiccagione. Questo mito racconta l'uccisione di Icaro commessa da pastori ebbri dopo aver bevuto il vino ricavato dalle viti che Dioniso aveva regalato a Icaro. Sua figlia Erigone, venuta a sapere dell'assassinio del padre, si impiccò incoraggiando le altre fanciulle di Atene ad andare incontro alla sua stessa fine. Quando l'oracolo di Delfi svelò la causa di questa impiccagione collettiva al popolo ateniese, gli assassini di Icaro vennero impiccati pure loro e si instaurò la festa della vendemmia in onore di Icaro e di Erigone. Marialaura Chiacchiararelli indica una probabile origine di questa storia nell'usanza di appendere agli alberi che sostenevano i tralci delle viti delle maschere di Dioniso, generalmente rappresentato come un giovane effeminato dai capelli lunghi. A sua volta, quest'usanza sarebbe nata a partire da un'altra, più antica, che consisteva nell'appendere bamboline che raffiguravano la dea della fertilità Arianna; il movimento dell'altalena, in effetti, era considerato dall'uomo arcaico come dotato di una forza magica capace di favorire il raccolto.²³⁶

Anche in *Salò* c'è traccia di feticismo, un feticismo che qui riguarda una determinata parte del corpo: i carnefici dedicano un'attenzione particolare al sedere, spesso esibito e che sembra essere il protagonista privilegiato degli atti sessuali raccontati e di quelli effettivamente compiuti, prima ancora degli stessi organi sessuali sia maschili sia femminili. Ma in *Salò*, a differenza degli altri testi, ogni forma di sacralità è

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Marialaura CHIACCHIARARELLI, "Il risveglio dall'Orgia. Una lettura del dramma pasoliniano attraverso Eliade", in *Mosaico italiano* a cura dell'Istituto Italiano di Cultura Rio de Janeiro, anno VII, n° 81, settembre 2010, pp. 23-28.

²³⁵ Rinvio anche il lettore all'analisi di *Teorema* proposta da Fusillo nel suo saggio sulla fortuna artistica di Dioniso nel Novecento, *Il dio ibrido* (cit., pp. 212-227).

²³⁶ *Ibid.*

eliminata.²³⁷ la sessualità è ormai vissuta come “*obbligo e bruttezza*”, per citare le parole stesse dell’autore,²³⁸ la cui intenzione, realizzando quel film imbarazzante, era di rappresentare la mercificazione descritta da Marx: la riduzione del corpo a cosa attraverso lo sfruttamento.²³⁹ Quello che prima era trasgressivo diventa la regola, non sembra più possibile essere Diverso, ribellarsi. Il sacro è in pericolo come mai lo è stato prima.

4. Un Aldilà? Il Paradiso, l’Inferno e il suo principe: Satanasso

Come si è visto nella parte introduttiva di questo studio, Pasolini nutriva una forte ossessione per la morte: una morte tragica, concepita in un’ottica atea, cioè come conclusione definitiva e al di là della quale non c’è niente. Tale tipo di morte senza speranza spetta ad Accattone, a Stracci e a tanti altri. Pasolini non credeva nella risurrezione, nella vita eterna, in un Aldilà metafisico. Eppure gli capitò, in alcune sceneggiature, di lasciare la sua fantasia esprimersi su quello che la sua ragione rifiutava di prendere in considerazione: una vita dopo la morte, il paradiso di Dio e, soprattutto, un inferno governato da Satanasso. Le sceneggiature che verranno studiate qui sono quelle de *La Terra vista dalla luna* e di *Porno Teo Kolossal* in un primo e breve momento, del *Decameron* e dei *Racconti di Canterbury* successivamente; aprirò poi una parentesi sull’*Histoire du soldat* e concluderò ancora una volta con *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

Ne *La Terra vista dalla luna* (1966), dopo la morte di Assurda, Ciancicato e Baciù, rispettivamente il marito e il figliastro della defunta, la piangono disperatamente al cimitero. Quando i due uomini tornano a casa, ritrovano Assurda che li aspetta, come se niente le fosse successo e, soprattutto, come se non fosse morta. È in effetti la stessa di

²³⁷ ... benché Pasolini ne faccia una “rappresentazione sacra”, secondo un’interessante interpretazione del professore Natale Spineto che sottolinea l’assenza di fini utilitari dell’atto sodomita e quindi la similitudine di questo con altre azioni sacre che condividono con esso un tratto che li caratterizza tutti quanti e che è proprio l’assenza di un fine utilitario.

²³⁸ *PC*, p. 2065.

²³⁹ *Ibid.*

prima: cucina e lava i piatti. Fa tutto come una volta, ma è morta. All'inizio, padre e figlio si spaventano ma poi Ciancicato, ragionandoci sopra, si rende conto che è una fortuna vivere con il fantasma di Assurda:

... È la felicità! Non capisci che è la felicità! Te pare niente, tua madre è morta, ritorni a casa e te la ritrovi davanti! È come quei sogni che fai sempre e non avvengono mai! E mo' ce voi rinuncià?²⁴⁰

Così parlando convince pure il figlio e, per l'allegria, si mettono a ballare tutti e tre come nei giorni di festa. Lo strano lieto fine viene commentato da un cartello con la seguente scritta:

MORALE: ESSERE VIVI O ESSERE
MORTI È LA STESSA COSA²⁴¹

Il primo Aldilà raccontato da Pasolini all'interno del corpus sorprende quasi con la sua banalità: non succede niente di strano, la morte si presenta come proseguimento della vita, senza angeli né trombe. La morale, però, stabilisce un rapporto di vicinanza fra i primi film / le prime sceneggiature di Pasolini che sono segnati dal realismo e dalla tragicità e *La Terra vista dalla luna* che va definita piuttosto come una fiaba surrealista e comica: tutte quelle opere, in effetti, potrebbero in qualche modo concludersi con la stessa morale. Per Accattone, Ettore e Stracci, la vita è un inferno – esso è in effetti invocato diverse volte nelle battute dei personaggi in *Accattone* e in *Mamma Roma* – e la morte è liberatoria. Non va temuta perché tutto sommato, per questi personaggi, “*essere vivi o essere morti è la stessa cosa*”. *La Terra vista dalla luna* presenta solo le cose da un altro punto di vista: la comicità si sostituisce alla tragedia grazie al surrealismo che fa trionfare la felicità spensierata del trio formato da Assurda, Ciancicato e Baciù sulla loro miseria, comune a quella di Accattone e Stella, di *Mamma Roma* e Ettore e di Stracci e la sua famiglia. Assurda è un agnello innocente, un cane fedele, come lo poteva essere Stella nei confronti di un Accattone più malizioso di lei e in ciò paragonabile a Ciancicato. Viveva davvero prima di morire? La sua morte comunque non cambia niente alla loro situazione. Fortunatamente si tratta di una fiaba e quella morale ambigua si adatta perfettamente al necessario lieto fine.

²⁴⁰ PC, p. 864.

²⁴¹ *Ibid.*

Porno Teo Kolossal (1967-1975) è un'altra fiaba, assai simile, nella sua descrizione dell'Aldilà, a quella de *La Terra vista dalla luna*, pur integrandoci però qualche elemento stereotipato proveniente dall'immaginario giudeo-cristiano: gli Angeli e l'ascensione verso il Cielo. Alla fine della storia – un viaggio alla ricerca del Messia intrapreso dal re magio Epifanio –, il protagonista muore, travolto dalla notizia che il Messia è effettivamente nato ma, dopo tutto questo tempo, è anche morto e dimenticato. Avviene allora un “colpo di scena”:²⁴² dal corpo del fedele servitore Nunzio si stacca la figura di un altro Nunzio che è in verità un Angelo e che prende per mano il cadavere di Epifanio da cui si stacca la figura di un altro Epifanio, la sua Anima. I due salgono su per gli spazi cosmici ma, con sorpresa dell'angelo Nunzio, non trovano niente: nessun paradiso, nessun inferno. In questo vuoto deludente si siedono e, da lassù, guardano la Terra da cui arriva “un confuso brusio di voci, grida, canti.”²⁴³ Mentre Epifanio filosofeggia sulle sue avventure e sulla sua fede, Nunzio si è un po' consolato. È sulle sue parole – e quindi su un finale aperto – che si conclude il testo:

Nun esiste la fine. Aspettamo. Qualche cosa succederà.²⁴⁴

Come ne *La Terra vista dalla luna*, sembra che ci siano poche differenze fra l'essere vivo o l'essere morto: Epifanio è sempre lo stesso, uguale a com'era prima, se non fosse per il fiore all'occhiello e la paglietta.²⁴⁵ Quando si alza per urinare, ci si accorge che persino le sue funzioni corporali non sono state alterate – come ne *La Terra vista dalla luna* quando Assurda accenna di sì alle domande di Ciancicato curioso di sapere se può ancora mangiare, bere, defecare e fare l'amore. Il finale rimane comunque aperto, sospeso sulla battuta di Nunzio – “Qualche cosa succederà” – che, però, riguarda più sicuramente la vita terrena che la loro morte, in quel nulla che offre loro soltanto un'ottima vista sulla Terra e sul mondo dei vivi.

Nel *Decameron* e nei *Racconti di Canterbury*, due dei tre componenti della *Trilogia della Vita*, Pasolini sfrutta sempre di più l'immaginario cristiano, onnipresente nel periodo medievale durante il quale sono ambientate. L'immaginario cristiano medievale è arrivato fino a noi fra l'altro grazie a grandi maestri della pittura come Giotto a cui

²⁴² PC, p. 2751.

²⁴³ PC, p. 2753.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ PC, p. 2751.

appunto si ispira per scrivere questa cosiddetta “*visione di Giotto dell’Inferno e del Paradiso*” nell’episodio di Tinguccio e Meuccio nel *Decameron*:

Giotto sogna l’Universo dopo la fine del mondo, è un Universo piccolo, che comprende poche centinaia di persone, e potrebbe essere contenuto in uno stanzone.

Ma, per quanto piccolo, tale Universo è immerso, perché comprende al centro, in un ovale di luce circondato da facce di Angeli abbaglianti, il Signore Iddio.

Alla sua destra e alla sua sinistra, ci sono, quasi simmetriche, le file dei Beati, che lo contemplano.

Ci sono quelli più fortunati in prima fila, e poi tutti gli altri, di cui si vedono solo le teste, con le aureole che luccicano meravigliosamente. Dietro a tutti questi c’è il Cielo; anzi, essi sono nel Cielo.

Il Cielo è nettamente diviso dall’Inferno: perché l’Universo di Giotto è nettamente diviso fra il Bene e il Male. Nello scuro Inferno, scavato nel tufo, ne succedono di tutti i colori: schiere di Dannati aspettano di essere giudicati per le loro Pene, con la disperazione negli atti e negli occhi, sorvegliati da Diavoli pelosi come scimmie.

Più sotto, ci sono i Dannati che hanno cominciato la loro Eternità Infernale: le loro Pene sono le più crudeli, e il fuoco che li tormenta brilla secondo Giustizia, illuminando i Diavoli.

La visione frontale e ingenua di Giotto – poiché questo è un sogno realistico – è piena di prospettive folli e vere, di un luminismo caravaggesco, dove il sole è sole e il fuoco è fuoco.

La visione è grandiosa; mai in tutto il film si è visto niente di simile: c’è da restare a bocca aperta davanti alla grandezza, alla bellezza, alla verità.²⁴⁶

Grandioso, bello e vero: così è l’Inferno giottesco che raccoglie l’ammirazione di un Pasolini più esteta (è pittore anche lui) che credente. Nell’Inferno di Giotto c’è “*chi brucia nel fuoco, chi è messo nell’acqua bollente, chi nel ghiaccio e chi nella merda ma qua non si tiene nessun conto delle comari.*”²⁴⁷ Con questa ultima considerazione, il piacere carnale viene escluso dalla somma dei peccati mortali, il che rafforza l’associazione fra religiosità e sessualità libera caratteristica di quelle due opere.

Nei *Racconti di Canterbury* (1971-1972), l’allusione è meno evidente e la descrizione dell’Inferno non è abbastanza dettagliata per giungere ad una conclusione netta²⁴⁸ ma l’impressione che potrebbe ricavare il lettore, leggendo la descrizione dell’Inferno da parte del cacciatore di streghe, è di visualizzare, con le poche parole di quel narratore intradiegetico, un quadro di Jérôme Bosch:

²⁴⁶ PC, pp. 1393-1394.

²⁴⁷ PC, p. 1396.

²⁴⁸ Anche se condivisa da Roberto Chiesi in *Pasolini: la trilogia della vita e il film della morte*, in *Storia del Cinema italiano*, vol. XII: 1970-1976, Marsilio / Bianco e Nero, 2008, pp. 254-265., p. 260.

Si vede gente nel fuoco, nell'acqua bollente, nel ghiaccio, nella merda.²⁴⁹

Una simile visione altrettanto particolareggiata è raccontata da un frate venale, che ha fatto della sua attività di predicatore un vero e proprio *business*:

Su, su, fratelli, liberate le anime dei poveri morti, che è brutto venir uncinato con roncigli o forconi, o essere bruciati, oppure arrostiti sulle graticole...²⁵⁰

A presiedere queste orribili torture è Satanasso. Secondo il Cacciatore di streghe, Satanasso è dotato di una lunga coda che, sollevandosi, lascia apparire l'ano dentro il quale sono rinchiusi i frati dannati. Il Frate invece narra le disavventure di un cacciatore di streghe portato all'Inferno dal Diavolo fattosi uomo per ingannarlo.²⁵¹

Sia nel *Decameron* sia nei *Racconti di Canterbury*, l'Aldilà è onnipresente e appare come una realtà concreta, un mondo parallelo al mondo terreno, privo di astrazione e quindi molto diverso dalla visione spirituale che evidentemente prevale fra i teologi dell'epoca moderna. Pur essendo rappresentato, l'Aldilà in questi film è privo di credibilità. È l'estetica religiosa medievale che viene messa in primo piano. Il problema dell'esistenza dell'Aldilà non si pone in queste opere: per Pasolini è soltanto un pretesto per rendere omaggio a maestri della pittura come Giotto e Bosch.

Il Diavolo, sovrano dell'Inferno, diventa il protagonista di una sceneggiatura scritta in collaborazione con Sergio Citti e Giulio Paradisi e di cui un episodio attribuito alla mano di Pasolini compare nell'antologia *Per il cinema*: si tratta de *L'Histoire du Soldat* (1973). Questo episodio racconta l'incontro fra un semplice soldato violinista e il Diavolo, rappresentato con le vesti di un ricco imprenditore, capo della Televisione.²⁵² Nella sceneggiatura, il Diavolo, accompagnato dal soldatino distratto, si diverte a guardare su uno dei tanti suoi schermi l'intervista televisiva fatta a un personaggio che spiega chi è:

²⁴⁹ *PC*, p. 1539.

²⁵⁰ *PC*, p. 1543.

²⁵¹ *PC*, p. 1533.

²⁵² Ovviamente ogni somiglianza con qualche altro ricco imprenditore proprietario di canali televisivi è frutto del caso!

Il Diavolo è il capo della Televisione, il burocrate più alto della Televisione, che so io, oppure, se c'è, un personaggio, magari non ufficiale, che regoli i rapporti della grande industria del Nord da una parte, e del Vaticano dall'altra, con la Televisione e gli altri mezzi d'informazione di massa.²⁵³

Poi precisa:

Non è vero che il Diavolo sia sempre lo stesso. O meglio, è sempre lo stesso in quanto egli rappresenta sempre il male in astratto. Ma il male in concreto cambia, caro amico, col cambiare dei tempi. Il Diavolo è storico. Prima della civiltà dei consumi, della televisione che ne è il simbolo ecc., il Diavolo per esempio, era la Chiesa. Sì, la Chiesa, il Papato, il Vaticano. Potremmo dunque identificare il Male con il Potere e la sua ideologia. E il Diavolo è dunque l'ideologia del Potere.²⁵⁴

E, a proposito di essa, aggiunge:

(...) la nuova ideologia del potere non sa cosa farsene della religione e dei suoi sacrifici economici, detesta la miseria. Così, l'agire del Diavolo consiste nel divulgare l'ideale del benessere in tutti gli strati della popolazione, nel creare sia nei piccoli borghesi che nei proletari sogni puramente materialistici e edonistici di vita. Nel trasformare l'uomo in consumatore.²⁵⁵

Ne *L'Histoire du Soldat* si assiste ad un radicale cambiamento di prospettiva rispetto alle sceneggiature precedentemente citate. Al nulla e alla concretezza fantasiosa che manca di credibilità e di serio, si sostituisce una vera e propria *idea* del Male coerente con il pensiero moderno. *L'Histoire du Soldat* è anch'essa una fiaba, perciò il Male come concetto astratto è incarnato da un personaggio identificato con il Diavolo. Il primo paragrafo riportato qui sopra mira ad informare su quel personaggio concreto: il Diavolo è il capo della Televisione. Ma già nel secondo paragrafo si opera il passaggio dal concreto all'astratto: il Diavolo è l'ideologia del Potere. Il terzo paragrafo espone in che cosa consiste l'agire del Diavolo odierno (o del Male odierno): il Diavolo odierno intende divulgare l'ideale del benessere in tutti gli strati della popolazione e creare sia nei piccoli borghesi sia nei proletari sogni puramente materialistici e edonistici di vita, allo scopo finale di trasformare l'uomo in consumatore. Questa originale quanto elaborata descrizione del Diavolo e del Male, ne *L'Histoire du soldat*, fa eco alla lunga serie di articoli scritti per i grandi quotidiani da Pasolini in quegli anni (la prima metà

²⁵³ PC, p. 2502.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ PC, p. 2504.

degli anni Settanta) e riuniti successivamente nella raccolta *Scritti corsari*.²⁵⁶ La società consumistica, il neo-capitalismo e, come simbolo, la televisione sono duramente criticati dal Poeta che ci vede addirittura un fascismo più grave e pericoloso ancora di quello di Mussolini.²⁵⁷ In questa sceneggiatura, li associa al Male assoluto, al Diavolo, che in quel modo viene riabilitato e diventa idoneo a suscitare la riflessione. In effetti, se il Diavolo non è più un mostro rosso dalla lunga coda, sovrano di un mondo parallelo al mondo terreno dove vengono torturati nella carne i peccatori, ma se invece è soltanto l'allegoria di un'idea – il Male appunto –, allora non è più possibile negare la sua esistenza. In questa sceneggiatura, il Male viene individuato nella nuova società capitalistica, quella del *boom* dei consumi e del trionfo della televisione. La Chiesa, a sua volta, viene incriminata come fonte di ogni male nell'era storica precedente. Fra un Male e un altro, il denominatore comune è “l'ideologia del potere”. Al Diavolo, in quel modo, viene restituita la sua credibilità e viene riconosciuto il suo potere malefico. L'interpretazione del Diavolo come idea astratta del Male ha qualche antecedente all'interno del corpus delle sceneggiature (in *Mamma Roma*, come si vedrà successivamente, e ovviamente ne *Il Vangelo secondo Matteo*) ma *L'Histoire du soldat*, per la prima volta, espone chiaramente questa interpretazione e gioca proprio su quella corda per costruire l'intera trama del film a venire (e mai avvenuto).

Il Male trionfa in un altro testo cinematografico – l'inevitabile *Salò o le 120 giornate di Sodoma* – nel quale ritorna anche l'estetismo infernale tutto medievale del *Decameron* e dei *Racconti di Canterbury*. In questo caso però, non sono (solo) le Belle Arti ad ispirare Pasolini, ma la letteratura: usa infatti la struttura in gironi dell'Inferno della

²⁵⁶ Cfr ad esempio l'articolo pubblicato il 10 giugno 1974 nel *Corriere della Sera* con il titolo “Gli italiani non sono più quelli” e in *Scritti corsari* (pp. 39-44) con il titolo “Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia”, ampliato poi da un altro articolo dell'11 luglio 1974 pubblicato sul *Mondo*, “Ampliamento del ‘bozzetto’ sulla rivoluzione antropologica in Italia” (*Scritti corsari*, cit., pp. 56-64): “L'ansia del consumo è un'ansia di obbedienza a un ordine non pronunciato. Ognuno in Italia sente l'ansia, degradante, di essere uguale agli altri nel consumare, nell'essere felice, nell'essere libero: perché questo è l'ordine che egli inconsciamente ha ricevuto, e a cui deve obbedire, a patto di sentirsi ‘diverso’. Mai la diversità è stata una colpa così spaventosa come in questo periodo di tolleranza. L'uguaglianza non è stata infatti conquistata, ma è una falsa uguaglianza ricevuta in regalo”, p. 60.

²⁵⁷ Cfr ad esempio l'articolo pubblicato il 9 dicembre 1973 nel *Corriere della Sera* con il titolo “Sfida ai dirigenti della televisione” e in *Scritti corsari* con il titolo “Acculturazione e acculturazione” (pp. 22-25): “Non c'è dubbio (lo si vede dai risultati) che la televisione sia autoritaria e repressiva come mai nessun mezzo di informazione al mondo. Il giornale fascista e le scritte sui cascinali di slogans mussoliniani fanno ridere: come (con dolore) l'aratro rispetto a un trattore. Il fascismo, voglio ripeterlo, non è stato sostanzialmente in grado nemmeno di scalfire l'anima del popolo italiano: il nuovo fascismo (specie, appunto, la televisione), non solo l'ha scalfita, ma l'ha lacerata, violata, bruttata per sempre...” (P. P. PASOLINI, “Acculturazione e acculturazione”, *Scritti corsari*, cit., pp. 24-25).

Divina Commedia di Dante per dare forma al suo proprio Inferno moderno (il girone delle Manie, quello della Merda e quello del Sangue, preceduti da un Antinferno per concludersi con un epilogo). Evidentemente, il riferimento letterario si fa anche a Sade – lui, per primo – e, in modo minore, anche ad altri letterati (Baudelaire, Klossowski, Proust...) che vengono citati a memoria dai carnefici. A proposito del progetto *Salò*, Pasolini dichiarò:

L'idea mi è venuta da *Le centoventi giornate di Sodoma*, questa specie di sacra rappresentazione mostruosa, al limite della legalità. Mi sono accorto tra l'altro che Sade, scrivendo pensava sicuramente a Dante. Così ho cominciato a ristrutturare il libro in tre bolge dantesche [in effetti il film sarà strutturato in *un antinferno e tre gironi*]. Ma l'idea di sacra rappresentazione peccava di estetismo, occorre riempirla di immagini e contenuti. Quattro nazifascisti fanno dei rastrellamenti; il castello di Sade dove portano i prigionieri, è un piccolo campione di lager. Mi interessava vedere come agisce il potere dissociandosi dall'umanità e trasformandola in oggetto.²⁵⁸

La riflessione dell'autore, come ne *L'Histoire du soldat*, verte di nuovo sul potere, dissociatosi dall'umanità ridotta allo stato di oggetto. Il Diavolo non è più citato direttamente ma l'estetica e la struttura in gironi danteschi, l'uso della parola "peccatori" per designare le pur innocenti vittime e la prevalenza su ogni forma di pietà dell'ingiustizia, della crudeltà e del sadismo sono tutti elementi che contribuiscono a fare della ricca dimora in cui è ambientata la storia un vero e proprio regno del Male, un Inferno sulla terra il cui sovrano non è un unico Satanasso, ma quattro rappresentanti altrettanto diabolici del nuovo potere: un vescovo, un banchiere, un duca e un presidente di tribunale. Dio è escluso da questo inferno moderno – come d'altronde lo è dall'Inferno cristiano secondo la tradizione – e i più piccoli atti religiosi, da parte di qualunque soggetto, vanno puniti con la morte.²⁵⁹ La morte è d'altronde percepita come una liberazione – come nelle prime sceneggiature – e le vittime la implorano. In *Salò*, non vale più la morale che valeva ne *La Terra vista dalla luna*: essere vivi o essere morti non è esattamente la stessa cosa; in questa "avvenuta affermazione di un generalizzato vuoto nichilistico" caratterizzato dalla "definitiva rinuncia dell'uomo alla ricerca del sacro nell'assoluta dimenticanza della sua perdita",²⁶⁰ è decisamente meglio morire.

²⁵⁸ Rimando il lettore al commento di Angela Molteni, a proposito di *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, sul sito internet "Pagine corsare" (http://www.pasolini.net/cinema_salo.htm [13/09/2012]). Le fonti di questa dichiarazione non sono precisate.

²⁵⁹ *PC*, p. 2036.

²⁶⁰ G. CONTI-CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 24.

Il trattamento del motivo ultraterreno è dunque segnato da un forte pessimismo. Nell’Aldilà due sono le alternative: o non c’è niente o c’è l’Inferno (il Paradiso non è quasi mai preso in considerazione) ma molto probabilmente non ci aspetta proprio nulla, perché tutto sommato, per quel che riguarda l’Inferno, è più plausibile trovarlo sulla Terra *hic et nunc* che in altri posti e in altri tempi.

5. La Chiesa

È difficile decidere se la Chiesa è un motivo come gli altri, un’ennesima declinazione del tema sacrale oppure se costituisce piuttosto un tema a se stante, diverso dal tema del sacro e generatore di propri percorsi tematici, di altri motivi e di altre figure, come, ad esempio, quella del prete. La Chiesa in teoria dovrebbe essere una potenziale declinazione del sacro, ma in pratica si rivela a volte una cosa ben diversa, che ha più a che fare con la politica che con la sacralità. La curiosità di Pasolini per il sacro e lo sguardo critico con il quale non cessò mai di osservare la società lo portarono presto a distinguere la religione cristiana dalla Chiesa cattolica intesa come istituzione umana, seguendo in tal modo una tradizione pluricentenaria. La Chiesa, secondo Pasolini, si era distanziata sempre di più dal messaggio cristiano originale. Tale constatazione prende forma di denuncia sia nell’opera che nelle dichiarazioni pubbliche di Pasolini. Nel suo cinema viene raffigurata secondo due possibili modi discorsivi. Il primo, che qualificherò di “indiretto”, è il modo ironico-comico e consiste il più spesso nel rappresentare un religioso “scandaloso” la cui malizia, la cui mancanza di onestà o la cui stupidità fanno ridere lo spettatore o il lettore, che, dietro il sorriso, colgono la critica. Un secondo modo, più diretto, consiste nella denuncia esplicita, con un tono serio (o addirittura drammatico), forse anche un po’ didattico, tramite l’uso della tecnica documentaria o della dialettica, con un ragionamento vero e proprio. Ritroviamo il modo ironico-comico ad esempio in *Uccellacci e Uccellini*. Nella seconda storia, quella dei frati francescani, tre vecchie comari approfittano della fede e della santità di frate Ciccillo per vendere cocomeri, ricotte e scope, creando in tal modo, davanti allo “spettacolo” del frate che parla con gli uccelli, un vero e proprio mercatino, al quale si uniscono altri mercanti (fra cui persino uno che vende mutande) e un circo con

pagliacci. Frate Ciccillo dopo un po' perde la pazienza e si rivolge a Dio, prima di cacciare quei nuovi "mercanti del tempio":

Pure voi al Tempio di Gerusalemme l'avete capito che quando ce vo' ce vo'!²⁶¹

La scena è molto comica ma la critica è ben chiara: Pasolini, tramite frate Ciccillo, denuncia il recupero mercantile dell'esperienza del sacro. In precedenza, ho anche citato un altro esempio, che prende di mira i preti: quando, nei *Racconti di Canterbury*, il cacciatore di streghe racconta una visita all'Inferno in cui i sacerdoti dannati si collocano tutti quanti nella zona anale di un gigantesco Satanasso. Ma il *Decameron* e i *Racconti di Canterbury* sono due opere particolari: vengono rappresentate in queste due opere una sessualità e una religiosità che si conciliano con naturalezza e leggerezza. I religiosi, in quei due testi, fanno ridere, ma in quanto esseri umani, e non più di tanto in quanto rappresentanti della Chiesa. Di quest'ultima vengono illustrate le incoerenze, ma sempre con tenerezza e indulgenza. Nel modo comico-ironico, spesso in effetti si nota una specie di compassione umana nei confronti del sacerdote (o della suora) deriso. Puntando sui suoi difetti, allo stesso tempo, viene sottolineata la sua umanità. Gli esempi, nel *Decameron* e nei *Racconti di Canterbury*, sono numerosi. Nell'adattamento dell'opera di Boccaccio ci sono delle suore e delle madri superiori che fanno l'amore,²⁶² c'è un prete che cerca di derubare la spoglia dell'arcivescovo di Napoli in una chiesa,²⁶³ ce n'è anche un altro, molto sincero, che, dando i sacramenti del perdono e dell'estrema unzione al bugiardo Ciappelletto, regala al lettore questo rivelatore dialogo a doppio senso:

- CIAPPELLETTO.: (...) Un giorno... mi è capitato di sputare dentro la Chiesa di Dio...

- FRATE: Figliol mio, ma questo non è proprio niente! Noi che siamo preti, tutto il giorno vi sputiamo!²⁶⁴

²⁶¹ PC, p. 738.

²⁶² PC, p. 1306 (nel racconto del vecchio, quando le suore di un convento, volendo denunciare una suora che ha un amante, sorprendono la madre superiora mentre ha dei rapporti sessuali con un prete) e PC, pp. 1306-1318 (l'episodio "Masetto" del finto muto che diventa l'amante di tutte le suore di un convento e anche della madre superiora).

²⁶³ PC, p. 1302. Nell'episodio "Andreuccio".

²⁶⁴ PC, p. 1327.

E non solo il prete o la suora sono presi in giro, l'istituzione stessa della Chiesa cattolica non è risparmiata dall'astuzia di personaggi tanto dispettosi quanto simpatici. Proprio all'inizio, Ciappelletto si ferma davanti a una chiesa ma, invece di farsi il segno della croce, fa un gesto blasfemo. È una provocazione che non verrà punita visto che, con le sue bugie e la sua astuzia, il personaggio riuscirà persino a farsi fare Santo dopo la morte. Ciappelletto in quel momento emette questa esclamazione, sotto forma di domanda:

E che, siamo scemi?²⁶⁵

Durante il racconto, Ciappelletto dimostrerà che scemo non è: ingannando tutti, segue la sua strada, dritta verso una santità che è un'ultima beffa alla società alla quale appartiene. Nei *Racconti di Canterbury*, citerò solo questa battuta del venditore di indulgenze che ha almeno il merito di essere sincero e consapevole delle proprie incoerenze:

Insomma, io predico, come vedete, contro l'avidità, cioè contro il peccato che tutti i giorni commetto.²⁶⁶

Alla fine del testo, tutta la brigata, dopo aver raccontato storie dove il sesso spesso tiene il primo posto e l'inganno il secondo, si inginocchia davanti alla Santa Chiesa, meta del pellegrinaggio, e prega.

Prima di approdare al secondo modo, quello della denuncia esplicita, vorrei soffermarmi sul soggetto di *Sant'Infame* (1967-1968). È difficile collocare questo soggetto nel primo o nel secondo modo: è rimasto allo stato di abbozzo, perciò non si saprà mai se sarebbe diventato un film ironico-comico oppure quasi un *noir*. L'ironia è di certo ben presente ma la comicità sembra destinata ad essere molto meno giocosa e leggera di quella incontrata nelle sceneggiature precedentemente citate. *Sant'Infame* racconta la storia di un individuo peggiorato dal seminario dove lo hanno mandato i suoi. Il testo precisa:

[Il seminario] gli ha fatto perdere l'innocenza del suo rapporto col male.²⁶⁷

²⁶⁵ PC, p. 1292.

²⁶⁶ PC, p. 1547.

²⁶⁷ PC, p. 2765.

Questa asserzione è molto interessante. La malizia del protagonista viene originariamente associata alla sua innocenza e il passaggio al seminario, al contrario di quanto sarebbe dovuto accadere, lo ha privato della sua innocenza e ha nutrito il suo rapporto con il male. Il seminario, organo formativo dell'istituzione Chiesa, ha favorito la malizia del protagonista che, diventato prete, non cambia niente alla sua vita passata, continuando ad agire male nell'ipocrisia del segreto. Così facendo, prende la sifilide e successivamente una malattia mortale che lo costringe finalmente a fare una "vita da santo", semplicemente perché non è più in grado fisicamente di fare altro. Anticipando Ciappelletto, muore fingendo la santità. La critica è qui molto più radicale rispetto a quanto visto prima. Non mette più in questione alcune derive che rimangono tutto sommato marginali alla Chiesa ma la accusa addirittura di coltivare il Male e, quindi, mette in dubbio il suo ruolo fondamentale e la sua essenza. Finché toccava solo all'essere umano, mai al riparo dal commettere un errore, la critica di Pasolini rimaneva accettabile. Così, invece, comincia a sfiorare lo scandalo. Pasolini proseguirà in questa audace direzione quando scriverà la sceneggiatura di *San Paolo*, un altro testo che non diverrà mai un film.

L'altro modo di illustrare e allo stesso tempo di denunciare la netta distinzione fra un cristianesimo puro e il cattolicesimo inteso come istituzione umana (una distinzione che si potrebbe semplicemente riassumere alla basilare distinzione eliadeana fra sacro e profano) è quello che ricorre al *logos*, all'*eloquentia*. Ne risulta una denuncia diretta, esplicita, priva di equivoco. La sceneggiatura più rappresentativa è senza dubbio quella di *San Paolo*, ma prima di arrivarci, mi soffermerò su un'altra sceneggiatura dalla struttura del tutto particolare: *La Rabbia* (1962-1963). Quest'opera combina lo stile documentaristico delle immagini allo stile poetico della *voice over*, del commento. Benché predomini la poesia sul discorso ragionato, l'effetto finale, in entrambi i casi, è la distanziamento della parola sull'immagine: la parola, così esterna all'immagine,²⁶⁸ la contempla, la commenta direttamente. Fa insomma il lavoro che dovrebbe essere quello dello spettatore. *La Rabbia*, malgrado il suo titolo, non è molto severa con l'istituzione Chiesa. Anzi, la sequenza che vi è dedicata sembra priva (il più possibile) delle solite frecce acide e appare addirittura fiduciosa nei confronti del Papato. Bisogna pur

²⁶⁸ ...ma allo stesso tempo integrata all'immagine, al contrario delle didascalie alle quali hanno accesso soltanto i lettori, e non gli spettatori. In questo caso invece, il commento è accessibile anche a chi *guarda* il film, e non più solo a chi *legge* la sceneggiatura.

ricordare la simpatia di Pasolini per Giovanni XXIII.²⁶⁹ Pasolini il polemico, questa volta, ha voglia di crederci, e, per un breve momento della sua vita, sembra pronto a deporre le armi davanti all'istituzione Chiesa che pure lo avrà fatto tanto arrabbiare. Certo, nel suo commento, si interroga sulle ragioni per le quali *“la Cristianità è diventata da religione di Re religione borghese”*,²⁷⁰ evoca la *“fissazione seicentesca della Chiesa”*,²⁷¹ ma poi riconosce con un approccio molto “demartiniano” che *“la folla degli anni Sessanta, la marea del nostro secolo, [ha] bisogno della religione, ancora, disperatamente, per dare un senso unico al suo panico, alla sua colpa e alla sua speranza.”*²⁷² E a proposito di Giovanni XXIII, la voce *over* dice:

Uguale al padre furbo e al nonno bevitore di vinelli pregiati, figura umana conosciuta ai sottoproletari della Terra – il nuovo Papa nel suo dolce, misterioso sorriso di tartaruga, pare aver capito di dover essere il Pastore dei Miserabili; pescatori di pescatori, pastori di jene, cacciatori di avvoltoi, dei seminatori di ortiche, perché è loro il Mondo Antico, e son essi che lo trascineranno avanti nei secoli, con la storia della nostra grandezza.²⁷³

E chiede:

“Lo spirito è retaggio del mondo contadino, e tu sii il Pastore del mondo antico che in quello spirito ha vita” queste sono le parole che l'angelo ha soffiato all'orecchio del dolce Papa dal misterioso paterno testone di tartaruga?²⁷⁴

Insomma, è ben chiaro qui che qualche anno prima di scrivere *Sant'Infame*, cioè sotto il pontificato di Giovanni XXIII, Pasolini osò sperare – come Gramsci prima di lui – che questa Chiesa di cui non si sentiva parte potesse comunque diventare un'alleata nella lotta ideologica contro quello che chiamò il genocidio culturale del neo-capitalismo.²⁷⁵

²⁶⁹ A cui venne dedicato due anni dopo il film *Il Vangelo secondo Matteo*.

²⁷⁰ *PC*, p. 382.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *PC*, p. 383.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *PC*, p. 384.

²⁷⁵ Paul Magonette, nel suo articolo “Pasolini politique”, spiega il genocidio culturale avvenuto in Italia : *“Les deux Italies demeurées jusque là étrangères à la domination « cléricalo-fasciste » et à l'exploitation capitaliste, l'Italie des campagnes éternelles et celle des borgate proto-industrielles, sont à l'agonie et à leur place « il y a un vide qui attend sans doute d'être rempli par un embourgeoisement général. » C'est bien à une révolution anthropologique – un génocide même, dit parfois Pasolini – que l'on assiste dans le sillage de ce que les sociologues appellent la modernisation.”* (P. MAGNETTE, “Pasolini politique”, in *Lignes*, n. 18, Paris, 2005, pp. 7-28, p. 10.) A proposito del ruolo potenziale della Chiesa nella lotta contro la modernità e il neo-capitalismo che sono stati alla base di questo genocidio culturale, cito queste parole di Pasolini nel Corriere della Sera del 1974: *“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*

Sono anche gli anni della collaborazione con la Pro Civitate Christiana e dell'amicizia con Don Rossi, gli anni in cui si precisa e poi si concretizza con successo il progetto del *Vangelo secondo Matteo*. Dopo la morte di Giovanni XXIII, nel 1964, poco a poco, Pasolini comincia a prendere le sue distanze dagli ambienti cattolici²⁷⁶ – pur rimanendo fedele ai suoi amici preti e a quelli di Assisi – e si fa sempre più critico e polemico – come attestano i suoi *Scritti corsari* negli anni Settanta.

Ma la sceneggiatura più pertinente per una riflessione sulla Chiesa cattolica è incontestabilmente quella degli *Appunti per un film su San Paolo*. È una sceneggiatura alla quale Pasolini lavorò per la prima volta nel 1968 e che riscrisse nel 1974, senza vedere mai la sua realizzazione filmica. Essa racconta proprio la fondazione della Chiesa da parte di Paolo di Tarso. Il testo gioca sull'ambivalenza del personaggio, insieme santo e politico, sacro e profano. Il suo impegno a fondare la Chiesa ha a che fare con la sua parte profana, anche se trova le sue radici in una rivelazione la cui sacralità il narratore non mette in questione. Paolo, nella sceneggiatura, è sempre tenuto d'occhio da Luca, a cui la tradizione attribuisce, oltre al *Vangelo secondo Luca*, anche la redazione degli *Atti degli Apostoli* in cui viene narrato l'operato di Paolo. Ma la sceneggiatura ci racconta che il Diavolo si è impadronito di Luca e guarda con ironia Paolo fondare la Chiesa Cattolica:

E ancora Luca sta scrivendo, con la dolcezza eufemistica raccomandata da Satana, come se tutto fosse stato oliato dalla preveggenza e dalla predestinazione divina.²⁷⁷

La sceneggiatura introduce quindi, fra i fondatori della Chiesa cattolica, il Diavolo in persona che a sorpresa fa da aiutante e non da oppositore al programma narrativo di

ingloriosa. Essa dovrebbe passare all'opposizione. E, per passare all'opposizione, dovrebbe prima di tutto negare se stessa. Dovrebbe passare all'opposizione contro un potere che l'ha così cinicamente abbandonata, progettando, senza tante storie, di ridurla a puro 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. Riprendendo una lotta che è peraltro nelle sue tradizioni (la lotta del Papato contro l'Impero), ma non per la conquista del potere, la 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 (mai più di oggi ha avuto senso l'affermazione di Marx per cui il capitale trasforma la dignità umana in merce di scambio)." (P. P. PASOLINI, "Lo storico discorsetto di Castel Gandolfo", *Scritti Corsari*, cit., pp. 77-81, p. 80, sul *Corriere della Sera* del 22 settembre 1974 col titolo "I dilemmi di un Papa oggi").

²⁷⁶ Soprattutto dopo le polemiche successive all'attribuzione del premio OCIC a *Teorema* nel 1968.

²⁷⁷ *PC*, p. 1918.

Paolo.²⁷⁸ In altre parole, Satana è complice della fondazione della Chiesa e sembra provarne una grande soddisfazione. Dopo aver fondato la Chiesa, Satana e il suo sicario – cioè Luca – brindano “*alla loro Chiesa*”:²⁷⁹

Bevono e si ubriacano, *evocando* tutti i delitti della Chiesa: elenco lunghissimo di papi criminali, di compromessi della Chiesa col potere, di soprusi, violenze, repressioni, dogmi.²⁸⁰

Paolo sarebbe stato solo uno strumento ingenuo di Satana? Non esattamente. È dipinto dal narratore come un personaggio lucido e ben consapevole di quello che sta facendo. Al di là del cinismo, si dimostra essere un ottimo stratega politico, più che un santo:

Il nostro è un movimento organizzato... Partito, Chiesa... chiamalo come vuoi. Si sono stabilite delle istituzioni anche fra noi, che contro le istituzioni abbiamo lottato e lottiamo. L'opposizione è un limbo. Ma in questo limbo già si prefigurano le norme che faranno della nostra opposizione una forza che prende il potere: e come tale sarà un bene di tutti, accettando, sì, anche di essere diplomatici, abili, ufficiali. Accettando di tacere su cose che si dovrebbero dire, di non fare cose che si dovrebbero fare, o di fare cose che non si dovrebbero fare. Non dire, accennare, alludere. Essere furbi. Essere ipocriti. Fingere di non vedere le vecchie abitudini che risorgono in noi e nei nostri seguaci – il vecchio ineliminabile uomo, meschino, mediocre, rassegnato al meno peggio, bisognoso di affermazioni, e di convenzioni rassicuranti. Perché noi non siamo una redenzione, ma una promessa di redenzione. Noi stiamo fondando una Chiesa.²⁸¹

Il campo lessicale è quello della politica (“*movimento organizzato*”, “*partito*”, “*istituzioni*”, “*opposizione*” e soprattutto: “*potere*”) che dovrebbe essere estraneo al discorso evangelico. La scelta di questa determinata terminologia assume quindi una dimensione parabolica che induce il fruitore a creare ambigui parallelismi fra religione e politica. In effetti, le “qualità” necessarie che vengono elencate per portare a termine la fondazione della Chiesa sono in totale contraddizione con quelle valorizzate da Cristo (perdono, carità, speranza): Paolo cita la diplomazia, l'abilità, l'ufficialità, la furbizia, l'ipocrisia, la menzogna. Invita anche a “*tacere su cose che si dovrebbero dire*”, a “*non fare cose che si dovrebbero fare*”, e a “*fare cose che non si dovrebbero fare*”. Ma non è la simpatia per il Male che, in Paolo, si cela dietro tali discorsi; piuttosto i suoi

²⁷⁸ Va ricordato comunque che già nell'epoca medievale, la coabitazione fra bene e male era stata teorizzata dai teologi. San Tommaso, ad esempio, sosteneva che “il male esiste nel bene” e che “il bene è causa del male” (cfr. TOMMASO D'AQUINO, *De malo*, in *Quaestiones Disputatae*, Bologna, ESD, 2002).

²⁷⁹ PC, p. 1999. “Loro” è in corsivo nel testo.

²⁸⁰ PC, pp. 1999-2000.

²⁸¹ PC, p. 1974.

ragionamenti denotano una forte parentela con le teorie politiche di Machiavelli nel *Principe*. Lo scopo di Paolo appare lodevole e cercando di realizzarlo mira sinceramente al bene di tutti. Ma è disposto a tutto per riuscire nella sua nobile impresa. Il ragionamento di Paolo è coerente con queste parole attribuite, nella sceneggiatura, all'*Autore degli Atti*.²⁸²

“Con ogni istituzione nascono le azioni diplomatiche e le parole eufemistiche.
Con ogni istituzione nasce un patto con la propria coscienza.
Con ogni istituzione nasce la paura del compagno.
L’istituzione della Chiesa è stata *solamente* una necessità.”

Diavoli.²⁸³

Il discorso dell'*Autore* è riportato fra virgolette nella sceneggiatura. Subito dopo, una sola parola – “Diavoli” – conclude la breve sequenza. Questa parola (priva dell’articolo e non inserita in una frase) ha sicuramente un valore funzionale nella sceneggiatura intesa come “struttura che vuole essere altra struttura”: serviva sicuramente ad indicare la presenza di diavoli – forse le loro risate oppure le loro ombre. Tornando alle parole dell'*Autore* fra virgolette, esse costituiscono un chiarissimo riassunto della concezione della Chiesa secondo la sceneggiatura di *San Paolo*. La Chiesa cattolica insomma sarebbe un’istituzione che si potrebbe quasi qualificare di “politica”. È stata necessaria, ma questa sua necessità l’ha anche allontanata dalle sue radici cristiane. Così, mentre il cristianesimo esaltava i rapporti umani attraverso la carità e il perdono e affermava l’esistenza di una grande famiglia umana figlia di uno stesso Padre, la Chiesa, fondata per diffondere il messaggio di Cristo, ha provocato, insieme alla sua nascita, quella della “*paura del compagno*”.

Nelle sceneggiature, nei trattamenti e nei soggetti, Pasolini rappresenta quindi la Chiesa a volte in un modo ironico-comico, altre volte ricorrendo ad un tono serio. In un modo o nell’altro, torna sempre questa constatazione scandalizzata di una così grande distanza fra il messaggio cristiano delle origini e l’istituzione Chiesa. Si tratta tutto sommato di una distanza grande quanto lo può essere la distanza fra sacro e profano. Ciononostante, Pasolini, attraverso quei testi, ha sempre cercato di sfumare il suo discorso e la sua condanna, introducendovi anche delle ipotesi di spiegazione, di giustificazione, di

²⁸² Va notata la maiuscola che sembra rimandare a qualcun’altro che Luca: il Diavolo suo ispiratore oppure forse il vero “Autore” di questo testo, cioè Pier Paolo Pasolini stesso?

²⁸³ *PC*, p. 1919.

quello che risulta a volte essere quasi un fallimento: quell'istituzione è opera dell'uomo – che non è mai al riparo dall'errore –, la sua fondazione era necessaria e forse non sarebbe stata possibile se Paolo l'avesse pensata diversamente. Pasolini tutto sommato appare più come un “deluso” della Chiesa che come un suo nemico.

6. La questione della fede

L'ultimo motivo religioso individuato in questo capitolo, quello della fede, risulta essere di fondamentale importanza in uno studio del sacro inteso come tema essenziale dell'opera cinematografico-letteraria di Pasolini. La fede è il motivo a partire dal quale si sviluppano per derivazione i primi quattro motivi individuati (la Chiesa, come precisato prima, forse è più un tema a se stante che un motivo derivante dal tema del sacro). Avere fede significa *credere*. Le vittime sacrificatorie – compreso Cristo – sono il frutto di *credenze* arcaiche di natura religiosa (“uccidiamo uno per salvare tutti”). Pure il cannibalismo, nella maggior parte dei casi, è mosso da *credenze* arcaiche di natura religiosa o, più radicalmente, diventa l'atto trasgressivo privilegiato dell'individuo che *crede* profondamente nel sacro. Alcuni protagonisti ripongono la loro *fede* nella sessualità o considerano questa una via di accesso ad una realtà sacra in cui *credono* o in cui vorrebbero *credere*. Infine, il corpus analizzato più volte pone il problema di *credere* o meno a una possibile vita dopo la morte, nel Paradiso, nell'Inferno e, persino, nel Diavolo. Avere fede significa quindi credere. Ma credere in che cosa? Questa sarà la prima tappa della mia riflessione sulla fede nei testi per il cinema di Pasolini. Dopodiché, si scoprirà che la fede può diventare un'arma di resistenza per i popoli umiliati. Infine, metterò sulla bilancia le sue capacità distruttive e, al contrario, le sue capacità a unire gli uomini.

L'oggetto della fede del credente sembra variare a seconda dell'ambiente da cui proviene il soggetto. Chi proviene da un mondo prevalentemente sacro non si comporta come chi è sempre vissuto in un mondo dissacrato. Fra i soggetti che provengono da un mondo religioso, citerò Edipo da una parte e Medea dall'altra. Edipo, come Giocasta, rifiuta con forza di credere nelle profezie divine. Ma mentre Giocasta preferisce non

vedere e non sapere,²⁸⁴ Edipo, al contrario della madre / moglie, assume con molta sincerità un atteggiamento moderno razionalistico e pone ormai tutta la sua fede nella ragione umana. Invece di adottare un atteggiamento rassegnato di tipo arcaico, legato alla cultura magico-religiosa che lo ha visto nascere, egli lotta contro il suo destino, prende in mano il suo futuro e, soprattutto, cerca di capire. Edipo rifiuta la fede cieca in un sacro con il quale non si può misurare e, in parole brevi, sceglie come oggetto della sua nuova fede la razionalità profana dell'uomo. Ma non funziona: non riesce a cambiare il suo destino. Riesce soltanto a capire che ha fallito, che ha sbagliato a non rassegnarsi alla volontà divina. La problematica della fede in *Medea* si pone in un modo diverso. Come si vedrà meglio più avanti, la protagonista opera un transfert dell'oggetto della sua fede dalla sacralità ierofanica del mondo arcaico da cui lei proviene al corpo sessualizzato di Giasone e all'amore fisico che deriva dall'unione del proprio corpo con quello dell'Argonauta, corpo profano diventato sacro per lei in una sorta di ierofania avvenuta in un mondo dissacrato. Come in *Edipo*, c'è, in *Medea*, il passaggio da un mondo sacro ad un mondo profano, che si accompagna ad una sostituzione dell'oggetto della fede. Ma mentre Edipo crede nella razionalità del mondo moderno assumendo pienamente il profilo dell'uomo moderno, Medea, nel mondo moderno, continua a coltivare una fede di natura religiosa arcaica, che, però, ha cambiato oggetto. Neanche l'atteggiamento di Medea verrà ricompensato: la sua integrazione al mondo moderno ovviamente, in quel modo, fallisce e quel personaggio sacro in un mondo profano, quando perde l'oggetto della sua fede, si lascia trascinare da una furia distruttiva, massacrando tutto e tutti e uscendo di scena matricida e disperata, ma vittoriosa sul mondo profano. In effetti, sia in *Edipo Re* che in *Medea*, è la cultura magico-religiosa primitiva (e quindi sacra) che trionfa sulla cultura moderna razionalistica; la fede religiosa vince sulla ragione umana. Ma la fede non si può porre in tutto: la fede nel sacro è giusta, quella nel profano è mortifera.

Un altro testo che va collocato in un mondo prevalentemente religioso è *Porno-Teo-Kolossal*. Pur non avendo niente a che fare con i miti greci, questo testo fantasioso e surrealistico fa della Napoli del protagonista Epifanio un mondo religioso, in cui diventa plausibile incontrare un Re Magico che segue la Stella Cometa:

²⁸⁴ il rifiuto di Giocasta di vedere e di sapere tradisce il fallimento del suo rifiuto di credere: Giocasta in effetti non riesce a non credere, ma cerca di rimuovere, di "fare finta che".

Si tratta di questo: a Napoli si vive, si piange, si ride, ci si dispera, si discute, si litiga, si prega, si canta, perché si è sparsa la voce, misteriosa, che in qualche parte del mondo è nato il Messia.²⁸⁵

Epifanio è un uomo di fede, la Stella Cometa, più che uno scopo, diventa una ragione di vita. In effetti quando scopre di aver fallito nella sua lunga impresa, quando viene a sapere che il Messia è morto già da molto tempo, Epifanio è colpito da un infarto e muore a sua volta: la sua vita non ha più senso. Eppure, portato in Cielo (vuoto, come visto prima) dall'angelo Nunzio, riflette sulla propria fede e arriva a questa conclusione:

“Eppure...” mormora Epifanio “come tutte le Comete, anche la Cometa che ho seguito io è stata una stronzata. Ma senza quella stronzata, Terra, non ti avrei conosciuto.”²⁸⁶

Effettivamente, se avesse rinunciato a seguire la Cometa, Epifanio avrebbe sempre pensato che il Mondo intero fosse relativamente simile alla sua allegra Napoli. Ma la sua fede, a sorpresa, gli ha fatto conoscere il Mondo. Seguendo la sua Stella, il religioso Epifanio non ha raggiunto l'obiettivo che si era fissato ma, grazie al suo pellegrinaggio attraverso le città di Sodoma, Gomorra, Numanza e Ur, è venuto a contatto con la Realtà, nella sua immensa diversità. La sua fede, quindi, lo ha reso più saggio e più consapevole. Va ricordato che questo soggetto cinematografico è stato assimilato agli altri testi che trattano della fede nella prospettiva di un mondo religioso. Si dissocia però da *Edipo Re* e da *Medea* in quanto qui non assistiamo al trionfo del mondo religioso arcaico sul mondo sacro. Forse è perché, in *Porno-Teo-Kolossal*, il mondo arcaico magico-religioso è molto diverso da quello della Grecia o della Colchide mitiche: il mondo di Epifanio è un mondo magico-religioso già a contatto con la cristianità, come lo poteva essere la Lucania descritta da de Martino. In quel mondo non può trionfare la Religione, ma essa può invece aiutare l'uomo ad affrontare la vita e il mondo circostante.

Chi proviene da un mondo dissacrato vive l'esperienza della fede in modo leggermente diverso. Questi personaggi, al contrario di Giasone e Medea, non hanno mai conosciuto la sacralità, non sono mai stati in contatto con una Realtà puramente religiosa. Come Giasone e Medea invece, eleggono come oggetto della loro fede qualcosa che proviene

²⁸⁵ PC, p. 2699.

²⁸⁶ PC, p. 2753.

dal mondo moderno. Come Giasone e Medea, sbagliano e pagano caro il loro errore. È lo smarrimento che caratterizza tutti questi personaggi: sono tutti quanti alla ricerca di qualcosa in cui credere, per poter sopravvivere nel loro mondo dissacrato. E la nuova società neo-capitalista coglie questa paura e si offre come oggetto di fede; nella logica del suo processo di omogeneizzazione, prova persino a sostituirsi alla religione. Ma l'impegno del narratore, in quei testi, consiste nel dimostrare la vacuità, l'inconsistenza e la pericolosità di questa pretesa. Lo fa ad esempio in *Mamma Roma*, che racconta proprio di una sottoproletaria che crede ciecamente nel "miracolo neo-capitalista" in grado di fare di suo figlio un piccolo-borghese. È animata da un fervore quasi religioso e, confusa, assimila pure il prete cattolico alla sua nuova "religione del benessere". Ma questo non si lascia abbindolare e cerca invece di spingere Mamma Roma alla presa di coscienza e a responsabilizzarla. Nel soggetto de *La (ri)cotta* questa confusione è ancora più marcata. Il protagonista di questo soggetto, il Mater Danarosa, all'inizio, coltiva una fede sbagliata nel vecchio capitalismo. Poi incontra la bambina Stracci e questo incontro gli fa cambiare vita, provocando in lui un dolore che è quello "della perdita della certezza del capitale nell'incertezza esistenziale."²⁸⁷ È smarrito, sente di aver sbagliato ma invece di subire una conversione di tipo Paolino (Paolo di Tarso era un fariseo che cambiò radicalmente vita per mettersi al servizio di Cristo), sbaglia di nuovo fede, facendosi ora l'apostolo del neo-capitalismo. Il Maser Danarosa che si sentiva colpevole del suo isolamento quando credeva nel Vecchio Capitalismo, dopo la sua "conversione", commette un'altra colpa suo malgrado: quella di vedere nel neo-capitalismo una soluzione. I suoi errori saranno per lui fatali e, alla fine, è un personaggio assai improbabile ad assisterlo nella morte: un umile cane che pare essere l'unica creatura della storia dotata di una fede vera e pura.

Il cane, povero santo, mormora una preghiera (o se questo dovesse suonare vilipendio alla religione, un elogio funebre laico): poi se ne va, su per l'erba che incrosta come una rognia la scarpata.²⁸⁸

In questo testo, come nella sceneggiatura di *Accattone*, va notata la presenza di figure angeliche che sembrano fare da coscienza ai protagonisti e portare quelle anime perse verso un tentativo di redenzione. Si tratta ne *La (di)cotta* della bambina Stracci e in *Accattone* di Stella, due figure femminili, giovanili e, soprattutto, innocenti. Spingono

²⁸⁷ PC, p. 2660.

²⁸⁸ PC, p. 2665. Sicuramente la parentesi si riferisce ironicamente al processo a *La ricotta*, sequestrato e condannato per "vilipendio alla religione di stato".

chi li incontra a voler credere in qualcosa di diverso. Mentre Accattone si innamora di Stella e si lascia infine convincere a lavorare perché si è messo a credere nella possibilità di una vita dignitosa insieme alla donna che ama, Il Maser Danarosa parte alla ricerca della bambina Stracci come un altro Epifanio che segue la sua Stella (!). Come il Re Magio, anche lui, alla fine della sua Ricerca, trova solo la morte dell'oggetto della sua fede e, sempre come Epifanio, si lascia morire anche lui. Ma per il Maser Danarosa, la morte è un vero punto finale, nessun angelo lo accompagna in un Aldilà dal quale può riflettere su se stesso e sul mondo. Sembra che il Maser Danarosa abbia visto nella bambina Stracci la sua salvezza ma non sia stato capace di coglierla e che quel suo fallimento abbia provocato la morte sia di lei – questa incarnazione dell'innocenza – che di lui. Anche Accattone muore, dopo aver tradito il patto fatto a se stesso in nome di Stella. Per quel personaggio reietto del mondo, sembra che nessuna salvezza sia possibile, a meno che l'unica sua salvezza sia la morte, come si è visto prima. La fede, all'interno del mondo dissacrato, si rivela essere solo un'illusione.

Ma attraverso i suoi testi per il cinema, Pasolini non interroga soltanto l'oggetto della fede dei suoi personaggi ma propone anche una riflessione su quello che c'è a monte e a valle di questa loro fede, sulle motivazioni e sulle conseguenze di essa. Questa ricorrente manifestazione di interesse tradisce ancora una volta l'ossessione dell'autore per la tematica del sacro. Emerge inoltre dal corpus una certa simpatia per il discorso religioso che va presentato, nelle sue motivazioni come nelle sue conseguenze, in un modo prevalentemente positivo. Schematizzando, si può sostenere che Pasolini rappresenta la fede in tre modalità: credere *per* resistere, credere *per* separare e distruggere e, infine, credere *per* unire. Quello che la preposizione *per* introduce sistematicamente è qualcosa di così inseparabile dal fatto religioso che è difficile collocarlo a monte o a valle di esso.

Credere per resistere. Ispirandosi a Gramsci, Pasolini vede nella religione una vera e propria arma di resistenza del cosiddetto Terzo Mondo alla modernità profana e al neo-capitalismo omogeneizzante. È già questa visione che motiva in parte il progetto di fare un film sul Vangelo secondo Matteo. Ma non commenterò il discorso sulla montagna di Cristo riportato da Matteo nel Vangelo e trasposto sullo schermo dopo aver subito una condensazione da parte di Pasolini nella sceneggiatura del suo personale *Vangelo*. Piuttosto citerò il primo racconto di *Uccellacci e Uccellini* nel quale viene narrata la

resistenza muta dell'aquila contro il tentativo di imporle la cultura moderna razionalistica da parte del domatore e direttore di circo Courneau. Come precisa Pasolini nel soggetto:

Il fondo della favola è la critica della crisi del liberalismo occidentale, e, nella fattispecie, del razionalismo parigino,²⁸⁹

[Courneau] propone direttamente alla bestia come modello l'uomo parigino, (non ha sospetto della possibilità di altri modelli; nota dell'A.).²⁹⁰

Ma l'aquila rifiuta questo modello e, per significare il suo rifiuto, si chiude nel silenzio fino a quando ne esce per dire a Courneau, sempre più arrabbiato, che sta *pregando*. Allora finalmente l'uomo capisce:

Ho capito, tra il mondo della civiltà occidentale e il tuo mondo... il Terzo Mondo... c'è di mezzo la religione... Che io non posso concepire, ma devo farlo... E forse... forse... forse...forse... forse... forse...²⁹¹

Fra il mondo della civiltà occidentale e il Terzo Mondo, c'è di mezzo la religione, che, oltretutto, l'uomo occidentale non riesce a concepire. In *Salò*, che si potrebbe riassumere come la storia di un genocidio culturale, la religione appare come uno dei pilastri di resistenza al fascismo della società dei consumi. Vedendola associata al comunismo, l'altro pilastro, ritorna in mente l'ideologia gramsciana che, pur decisamente atea, vedeva nella comunità dei credenti un'alleata possibile per i comunisti nella loro lotta contro la riduzione dell'umanità a merce. Nell'*Antinferno* di *Salò* viene elencata fra tutte le regole quella che sancisce ogni piccolo atto religioso.²⁹² Ma Renata, una delle vittime, infrange questa regola e invoca Dio nel quale non ha smesso di credere, malgrado le atrocità di cui è vittima e testimone. Durante le torture, è Liana, un'altra vittima, ad implorarlo, parafrasando Cristo sulla Croce (*"Dio, Dio perché ci hai abbandonati?"*)²⁹³). Le loro invocazioni a Dio sono della stessa natura del pugno alzato di Ezio, prima che anche lui sia ucciso: sono tutte infrazioni ideologiche alla Legge dei carnefici e, in quanto tali, atti di resistenza, vani ma forti di un'umanità in pericolo di morte.

²⁸⁹ PC, p. 809.

²⁹⁰ PC, p. 810.

²⁹¹ PC, p. 705.

²⁹² PC, p. 2036.

²⁹³ PC, p. 2059.

Credere per separare e distruggere. Fra le diverse modalità sotto le quali si presentano la fede religiosa e il contatto con il sacro nelle sceneggiature e nei trattamenti di Pasolini, ce n'è una che assume un carattere particolarmente ambiguo: il suo carattere a volte distruttivo e separativo. A prima vista negative, non è certo che la distruzione e la separazione, in certi casi, non siano necessarie e, in qualche modo, positivamente valutabili. Distruzione e separazione sono gli effetti più palpabili dell'introduzione del sacro nella famiglia borghese protagonista di *Teorema*. Il contatto che viene stabilito fra questa ed una Diversità sacra simboleggiata dalla figura angelica e dal corpo dell'Ospite la fa letteralmente implodere. Le seguenti battute attribuite a Pietro – il figlio – e a Paolo – il padre – danno un'idea delle conseguenze devastanti di quella scoperta:

PIETRO: “Io non riesco più a riconoscere me stesso, perché quello che mi faceva uguale agli altri è distrutto.”²⁹⁴

PAOLO: “Tu sei certamente venuto qui per distruggere. In me la distruzione che hai causato non poteva essere più totale: hai distrutto semplicemente l'idea che io ho sempre avuto di me.”²⁹⁵

La rivelazione del sacro provoca un'erosione dell'identità di Pietro e di quella di Paolo. La scoperta della Diversità in loro ha profondamente rimesso in questione l'idea di sé, in modo così brutale da non riuscire più a riconoscersi. Lucia, la madre, percepisce già diversamente la distruzione causata:

LUCIA: “Tu hai riempito la mia vita di un totale, reale interesse. Dunque partendo non distruggi niente di ciò che c'era in me prima, se non una reputazione di borghese casta... che m'importa! Ma ciò che invece tu stesso mi hai dato, l'amore nel vuoto della mia vita, lasciandomi lo distruggi tutto...”²⁹⁶

La sua interpretazione suggerisce uno scopo e una reale positività legati a quella distruzione, almeno in un primo momento: la distruzione verterebbe solo sulla sua “*reputazione di borghese casta*”. Avrebbe anche avuto lo scopo di creare spazio per “*un totale, reale interesse*”, inesistente prima, un “*amore nel vuoto della [sua] vita*”. In un secondo tempo però, quel beneficio appena acquisito viene annientato insieme all'allontanamento dell'Ospite, vettore di sacro. Pare che Lucia abbia bisogno di una gruccia sulla quale appoggiarsi per cogliere la sacralità; da sola, non ne è capace e

²⁹⁴ PC, p. 1086.

²⁹⁵ PC, p. 1087.

²⁹⁶ *Ibid.*

crolla. Va sottolineato che l'unico personaggio a non subire la devastazione della scoperta del sacro è la serva Emilia. Essa proviene da un mondo che non è stato ancora completamente dissacrato e dispone quindi delle armi necessarie per far fronte a quella brutale Rivelazione, che la porterà a niente di meno che alla santità, mentre i suoi padroni si avvieranno chi verso la follia, chi verso la catatonìa, chi verso la ninfomania. Nel testo inoltre viene citato da una voce fuori campo (“*mentre scorrono immagini del deserto*”²⁹⁷) il profeta Geremia (20, 7-10/9):

Mi hai sedotto, Dio, e io mi sono lasciato sedurre. Mi hai violentato e hai prevalso. Sono divenuto oggetto di scherno ogni giorno, ognuno si fa beffe di me. Sì, io sentivo la calunnia di molti, terrore all'intorno: “denunciatelo, e lo denunceremo”. Tutti i miei amici spiavano la mia caduta: “forse si lascerà sedurre, così noi prevarremo su di lui e ci prenderemo la nostra vendetta su di lui.”²⁹⁸

La scoperta del sacro – incompatibile con la realtà profana – avviene quindi in modo brutale e provoca una rottura netta con la società degli uomini. La stessa cosa vale per Edipo che, rintracciato dal suo Destino, da re diventa paria e si acceca con la fibbia di Giocasta in un atto di violenza frutto dell'insostenibilità di quel confronto con il sacro. Se in *Edipo Re* è difficile valutare questo confronto come positivo, ecco invece un esempio che sottolinea stranamente il piacere provato nella Diversità e nella Separazione dagli altri uomini: in *Porcile*, nel primo episodio, quando il cannibale, sul punto di morire, evoca

Il piacere, forse, dell'essere uccisi, il piacere [...] di non essere stato uomo fra gli uomini, ma qualcosa di diverso.²⁹⁹

La distruzione del legame umano, quell'uomo ribelle al mondo profano la valuta come positiva e ne trae una grande soddisfazione. Separazione e distruzione sembrano delle tappe obbligatorie per attingere alla sacralità. Sono richieste la vulnerabilità del soggetto – che paradossalmente attesta della sua forza mentale – e la sua disponibilità al sacrificio – come il Maharaja degli *Appunti per un film sull'India*. Tutto ciò può avvenire soltanto con immensa violenza. Ma il lungo monologo del Cannibale, già riportato ed evocato più volte nel corso di questo studio, quel monologo che è una

²⁹⁷ PC, p. 1083.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ PC, p. 1117.

dichiarazione d'intenti o una preghiera, una poesia, provoca anche la commozione di alcune donne, in mezzo alla folla barbara dei giudici e dei carnefici: “*una ragazza, una bambina, con gli occhi celesti*”,³⁰⁰ piangono per il Cannibale. In quel modo si opera la giunzione fra l'ambigua e difficile modalità della fede “per distruggere e per separare” e la modalità molto più popolare fra i credenti della fede “per unire”.

Credere per unire. Il sentimento religioso è anche in grado di creare un legame fra gli uomini, e non solo fra i credenti. È chiarissimo nel *Vangelo secondo Matteo* ma è altrettanto chiaro alla fine di *Porcile* quando nasce la compassione fra alcune donne della folla davanti al condannato a morte o alla fine de *La (ri)cotta* che vede un cane pregare per l'anima di un suo casuale compagno di sfortuna umano, il Mater Danarosa, sul punto di morire. Ancora una volta, la sceneggiatura di *Uccellacci e Uccellini* illustra bene questa ultima modalità della religione e della sacralità. Nel racconto dell'Aquila (il primo), Courneau, dopo aver capito che fra lui e l'uccello, simbolo del Terzo Mondo, c'è di mezzo la religione, cerca di stabilire un contatto con l'animale leggendogli opere letterarie secondo lui “religiose”: comincia con le *Pensées* di Pascal, poi gli legge *Une saison en enfer* di Rimbaud (“*non è un testo religioso vero e proprio... è poesia... e perciò a suo modo religiosa*”)³⁰¹ e, infine, *Pacem in Terris*, l'enciclica di Giovanni XXIII in cui viene promossa l'unione fra tutti gli uomini qualsiasi siano le loro credenze e le loro ideologie, insomma “*un testo religioso più attuale... di carattere insieme ufficiale e autentico*”.³⁰² Dopo queste letture, avviene l'incredibile: invece di far uscire dal mutismo l'aquila, Courneau è riuscito a diventare uguale a lei. Una specie di dialogo si è quindi effettivamente stabilito fra l'uomo e l'animale, un dialogo senza *-logo*, ma tutto basato sul *dia-*, lo scambio. Attraverso una letteratura religiosa molto particolare – ci voleva una certa audacia per citare Rimbaud come poeta religioso, eppure anche lui ha cercato la Diversità attraverso lo sregolamento dei sensi –, Courneau è riuscito a connettersi al mondo sacro dell'aquila, a farsi tutt'uno con l'animale, a far crollare il muro che la cultura moderna razionalistica e profana aveva eretto fra di loro. Il concetto di religione che unisce gli esseri separati è sfruttato ancora nel secondo racconto, quello che mette in scena frate Ciccillo e frate Ninetto. San Francesco ha ordinato ai due frati di continuare la predica agli uccelli e, mettendoci tutta la sua fede e tutto il suo cuore, frate Ciccillo ci riesce: predica prima ai falchi e poi ai passerii. Ma a missione compiuta,

³⁰⁰ PC, p. 1118.

³⁰¹ PC, p. 706.

³⁰² PC, p. 708.

un falco evangelizzato uccide un passero evangelizzato pure lui. Il soggetto propone un'alternativa al finale della sceneggiatura. La differenza tiene in un particolare, ma è un particolare che ha un peso importante sul senso del racconto. Il soggetto fa scoppiare in lacrime Fra Marcello (così si doveva chiamare secondo il soggetto) sulla strada che lo porta verso San Francesco. Il frate cade in ginocchio e si rivolge direttamente a Dio:

Ecco, come San Francesco mi aveva comandato, io ho evangelizzato i falchi, e ho evangelizzato i passerì, i falchi in sé ti onorano, e così i passerì in sé ti onorano. Ma perché un falco non riconosce in un falco un passero? Perché ci sono queste classi dei falchi e dei passerì, e c'è questa lotta fra loro? Cosa posso farci, io, povero fraticello, Dio, nel tuo nome?³⁰³

Il soggetto si conclude proprio su questo problema irrisolto, in un finale aperto più pessimista che ottimista. Questa domanda che rimane in sospeso, senza risposta, rinvia il lettore al problema della lotta di classe fra gli uomini: un problema che potrebbe sembrare irrisolvibile. La disperazione del frate è molto realista: con tutta la buona volontà del mondo e malgrado una fede religiosa incrollabile, il religioso si rende conto della sua debolezza, della sua incapacità davanti ai rapporti di forza e alle incoerenze del mondo – anche i falchi sono stati evangelizzati ed onorano Dio, ma si rifiutano di vedere nel passero un falco. La rassegnazione e la disperazione concludono il soggetto. Nella sceneggiatura invece, le lacrime del frate non segnano la fine del racconto. Frate Ciccillo, disperato, continua la sua strada verso San Francesco per esporgli il fatto. San Francesco ascolta frate Ciccillo e, dopo aver sentito un'esposizione dei fatti ben poco diversa dall'implorazione a Dio da parte di frate Marcello nel soggetto, il Santo consola frate Ciccillo incoraggiandolo a non perdere la speranza e a continuare la sua evangelizzazione degli uccelli:

FRATE CICCILLO: (...) Che ce posso fà io se ce sta la classe dei falchi e la classe dei passeretti, che nun ponno annà d'accordo fra de loro? Che ce posso fà?

SAN FRANCESCO: Che ce puoi fà? Ma tutto ce puoi fà, co' l'aiuto del Signore!

FRATE CICCILLO: Come sarebbe a di?

SAN FRANCESCO: Sarebbe a di che dovete insegnà ai falchi e ai passeretti tutto quello che nun hanno capito, e che voi dovete faje capì!

FRATE CICCILLO: Come?

SAN FRANCESCO: Coraggio, fratelli. Dovete ricomincià tutto daccapo...³⁰⁴

³⁰³ PC, p. 816.

³⁰⁴ PC, p. 745.

Ma si è fatto grande lo scetticismo di frate Ciccillo e di frate Ninetto e in un primo momento sono tentati dalla rassegnazione:

FRATE CICCILLO: Ma i falchi so' falchi, e i passeri so' passeri... Nun c'è niente da fà, è la fatalità der monno...

SAN FRANCESCO: Bisogna cambiarlo, er monno, frate Ciccillo: è questo che nun avete capito! Andate, e ricominciate tutto, in lode del Signore!³⁰⁵

La sceneggiatura, invece del soggetto, si conclude su un altro finale aperto, molto più ottimista però rispetto a quello del soggetto: i due frati se ne vanno, e man mano che camminano, si fanno forza e ritrovano la loro allegria per affrontare la loro nuova missione. Il senso della storia ne risulta radicalmente cambiato. In effetti, il paragone con l'umanità si può sempre fare, ma non c'è più traccia di rassegnazione né di disperazione. Anche se non si sa come andrà a finire (è una fiaba, il lettore è autorizzato a credere in un lieto fine), la conclusione del racconto è che con il cuore e con la fede (*"co' l'aiuto del Signore"*, dice San Francesco), niente è impossibile, neanche cambiare il mondo ed eliminare i rapporti di forza che distruggono gli uomini o gli uccelli e li tengono separati. La fede, nel racconto di frate Ciccillo e frate Ninetto, serve a riconciliare gli uomini (o gli uccelli) fra di loro.

³⁰⁵ *Ibid.*

Dal 1961 al 1975: evoluzione del discorso religioso negli scritti per il cinema

Cercherò ora di individuare un'evoluzione del tema del sacro, veicolato attraverso i diversi motivi appena evidenziati, durante i quattordici anni che separano il primo film in proprio di Pasolini, *Accattone*, nel 1961, dall'ultimo, *Salò*, nel 1975. Questi quattordici anni di dedizione al cinema da parte di Pasolini si possono dividere in tre fasi, come ho fatto nelle premesse di questa ricerca:³⁰⁶ quella cosiddetta del cinema "nazional-popolare"³⁰⁷ (da *Accattone* al *Vangelo secondo Matteo*, dal 1961 al 1965) o primo periodo, quella del cinema di *élite*³⁰⁸ (da *Uccellacci e Uccellini* a *Medea*, dal 1965-1966 al 1969) o secondo periodo e quella degli ultimi anni, il terzo e ultimo periodo, che raggruppa la *Trilogia della Vita*, una *Trilogia della Morte* abortita e alcuni altri progetti (dal 1970 al 1974). Rammento che in questo ultimo periodo a volte vengono inclusi la sceneggiatura degli *Appunti per un film su San Paolo* e il trattamento di *Porno-Teo-Kolossal*, entrambi non realizzati. Queste due opere trovano le loro radici alla fine degli anni Sessanta – quindi nel secondo periodo –, ma sono state tutte e due rimaneggiate e ripensate negli anni successivi e quindi nell'ultimo periodo: il primo fino al 1974, il secondo fino al 1975. Per questo sono collegabili sia al secondo che al terzo periodo.

Dall'analisi dei sei motivi a carattere religioso, risulta che il testo delle sceneggiature, nella maggior parte dei casi, è molto ricco e pare addirittura contenere già tutto il film (vi è segnalata anche la musica). Il testo, in verità, contiene qualcosa di leggermente diverso. Film e sceneggiature non si rispecchiano perfettamente: nei film a volte compaiono sequenze che non sono presenti nel testo della sceneggiatura, oppure le

³⁰⁶ Cfr il punto I. 1. 3., pp. 29-34. Roberto Calabretto, in *Pasolini e la musica* (Pordenone, Cinemazero, 1999), riprende più o meno la stessa suddivisione, tranne per il terzo periodo che associa esclusivamente alla *Trilogia della Vita*. Così facendo però, oltre a isolare *Salò* (avrebbe in effetti un senso considerarlo separatamente dalle altre opere), non tiene conto di altri progetti come *Porno-Teo-Kolossal*, la collaborazione all'*Histoire du Soldat* o al documentario *12 dicembre* di Lotta continua.

³⁰⁷ Così Calabretto ha definito il cinema degli anni 1961-1965 per tanti motivi ovvi: è un cinema più facile da capire e accessibile a un pubblico più ampio, è abbastanza realistico (al meno a prima vista) e le prime opere sono ambientate a Roma durante gli anni Cinquanta e Sessanta.

³⁰⁸ « Cinema di *élite* » è un'espressione usata da molti critici e non solo da Calabretto o da me per designare il secondo periodo del cinema pasoliniano. Si riferisce a un'*élite* intellettuale perché le opere di quel periodo sono di un approccio più difficile e più sperimentale.

sequenze sono globalmente le stesse con, però, alcuni elementi aggiuntivi o, al contrario, certi tagli rispetto al testo della sceneggiatura. La trasposizione sullo schermo non sempre costituisce un arricchimento: in effetti il testo delle sceneggiature in alcuni casi contiene anche utili indicazioni che si perdono in fase di adattamento oppure, quando sono mantenute, rischiano di non avere lo stesso impatto sullo schermo. Per fare un semplice esempio, fra le battute tratte dal *Fiore delle mille e una notte* e riportate in questo capitolo, gran parte di esse sono inedite, cioè presenti nel testo ma assenti dal sonoro. In alcuni casi sono state scartate intere sequenze. Rileggendo quelle citazioni, è facile intuire il motivo di queste omissioni: alcune battute e alcune sequenze sono state abbandonate al momento del montaggio per evitare la censura. In effetti, malgrado le rivoluzioni sessuali che fiorivano qua e là nel mondo, l'Italia degli anni Settanta avrebbe probabilmente reagito male alla cornice prevista per il film, nella quale si sarebbero dovuti vedere adolescenti che si masturbano l'uno davanti all'altro e Pasolini irrompere fra di loro per baciarli tutti quanti sulla bocca. E cosa sarebbe successo se i cattolici avessero colto l'allusione parodica alla transustanziazione fatta da Munis che, per ubriacare Nur ed-Din e successivamente avere rapporti carnali con lui, gli propone di bere il suo sangue, offrendogli un bicchiere di vino? *Il Fiore delle mille e una notte* è l'esempio forse più evidente ma non è l'unico. Casi del genere confermano l'importanza di studiare il testo e non solo il film: il lettore delle sceneggiature, in effetti, ha accesso ad un'opera più ampia e a volte più incisiva, più corrosiva, rispetto all'equivalente filmico. Inoltre, come affermato sin dall'inizio, uno studio del materiale scritto mette in luce anche tutti i testi che non hanno avuto una concretizzazione filmica. Alcuni di loro, specie i soggetti, come quello de *Il Viaggio a Citera* o di *Sant'Infame* ad esempio, sono rimasti allo stato embrionale, di abbozzo. Quello che esprimono, tuttavia, messo in relazione con testi più completi, è in grado di arricchire la riflessione di chi si appresta ad uno studio tematico come il mio. Per quel che riguarda invece i trattamenti e le sceneggiature compiuti o incompiuti ma senza corrispettivo filmico, i richiami che ho fatto a scritti quali *Il Padre Selvaggio*, *Appunti per un film su San Paolo* o *Porno-Teo-Kolossal* hanno decisamente dimostrato in queste pagine tutto l'interesse e tutta la bellezza di questi testi troppo spesso dimenticati. In altre parole sarebbe un peccato e un errore intellettuale studiare il sacro trascurandoli.

Riassumerò quindi ora, ponendolo nella prospettiva di una certa progressione temporale, quanto evidenziato nelle precedenti pagine a proposito della Passione e del

Capro espiatorio, del pasto rituale e del cannibalismo, della sacralità dei corpi e dell'amplesso, della rappresentazione dell'Aldilà o dell'Inferno e del Diavolo, della Chiesa come istituzione e, infine, della questione della fede.

Per quanto riguarda il motivo della Passione e del Capro espiatorio, va chiaramente constatato un allargamento della prospettiva. Anche se già nel *Padre selvaggio*, un testo del 1962, vi è l'evocazione di una sacralità diversa rispetto a quella cristiana, si può affermare che la figura di Cristo domina in modo esplicito i film del primo periodo, fino al *Vangelo secondo Matteo* (1963-1964). Successivamente il discorso si fa sempre meno cattolico e sempre più universale: si intuisce il passaggio da Ernesto de Martino a Mircea Eliade anche se de Martino e la figura di Cristo stesso continuano ad influenzare le opere successive. Un acuto interesse per la sacralità arcaica e per i riti arcaici prevale nel secondo periodo e più precisamente nella trilogia mitologica che comincia con *Edipo re* nel 1967 e si conclude con *Medea* due anni dopo. Nell'arco di questi due anni va ricordato anche *Porcile* (1968-1969), opera fondamentale in uno studio come questo, che verte sul sacro. È d'altronde in quel testo del secondo periodo che esplose in modo esplicito il motivo dell'antropofagia e dei pasti rituali evocati timidamente (tranne, ancora, nel *Padre Selvaggio* che ne fa l'elemento centrale della sua trama) in molti altri testi, da *Mamma Roma* (1962) fino a *Salò* (1975). Il corpo ierofanico, altra caratteristica dell'opera pasoliniana, dovrà aspettare la *Trilogia della Vita* (1970-1974) per vedere la sua celebrazione festosa, subito repressa da *Salò*. L'uso della sessualità in chiave sacrale è tuttavia presente già nel primo periodo (e anche prima, come si è visto per il soggetto del *Giovine della primavera*, che risale al lontano 1940), in modo implicito o allusivo. Diventa più esplicito nel secondo periodo, anche se va notata un'eccezione: il soggetto del *Viaggio a Citera*, del 1962, e quindi cronologicamente collocato nel primo periodo, anticipa il trattamento della sessualità caratteristico del secondo periodo. Nel secondo periodo (il cinema di *élite*), la sessualità acquisisce un'importanza decisiva anche sul piano narrativo, come possono testimoniare *Teorema* (1968) e *Medea* (1969). Visto che la sessualità sarà un elemento centrale della *Trilogia della Vita*, e quindi del terzo periodo, si può allora affermare che il motivo sessuale va crescendo: da timido seppure presentissimo nel primo periodo, diventa decisivo nel secondo ed è messo in primo piano nel terzo. Alla fine dell'ultimo periodo, però, si infrange contro un muro, viene fatto a pezzi (lo si vede soprattutto in *Salò* dove le pratiche sessuali diventano sevizie, ma anche in modo minore in *San Paolo*, in cui si assiste ad un accanimento

irragionevole contro la sessualità). Esiste un Aldilà per i personaggi pasoliniani? Nel primo periodo, il periodo “nazional-popolare” per riprendere la terminologia di Calabretto, ma anche il periodo “cattolico” (o, per lo meno, cristiano), non ne esiste nessuno. Pasolini rappresenta un mondo dove la cristianità ha ancora un certo peso sulle mentalità e le strutture sociali, ma contemporaneamente afferma con fermezza il suo rifiuto di credere nella risurrezione. Successivamente, nel secondo periodo, quando “decristianizza” la sua opera per conferirle un carattere più universale, allora, finalmente, ne accetta l’idea, almeno sul piano della finzione, e la rappresenta. Sembra però che la condizione affinché questo avvenga sia un’ambientazione surrealista, fiabesca, che gli dia una maggiore libertà e gli permetta una maggiore fantasia. Anche quando scrive *Il Decameron* e *I Racconti di Canterbury*, che pure hanno tutti e due un’ambientazione cristiana, sceglie ancora la fantasia. Nella sua rappresentazione dell’Inferno si ispira ormai ai grandi maestri della pittura del tramonto del Medioevo (Giotto di sicuro e anche forse Bosch). Procederà allo stesso modo in *Salò*, ma richiamando in quel caso non più un maestro della pittura bensì un maestro della letteratura medievale: Dante. L’evoluzione del discorso è chiara: nel primo periodo, la morte è un punto finale al di là del quale non esiste niente. Nel secondo periodo, che sarà qui rappresentato da *La Terra vista dalla luna* (1966) e da *Porno-Teo-Kolossal*³⁰⁹ (1967-1975), dopo la morte non c’è niente di strano anche se c’è comunque “qualcosa”: la morte non è più una conclusione, l’idea dominante è che “*essere vivo o essere morto è la stessa cosa.*”³¹⁰ Nell’ultimo Pasolini – per intenderci quello di *San Paolo* (1968-1974) e di *Salò* (1975), nonché della collaborazione all’*Histoire du Soldat* (1973) –, dopo una parentesi che sotto il segno delle Belle Arti fa risorgere l’Inferno, assistiamo a una specie di ossessione per questo luogo ultraterreno e per il Diavolo. In quei testi però l’inferno è collocato sulla Terra, durante la vita e non più dopo la morte; Satanasso assume a volte spoglie mortali: lo si ritrova nei panni del capo delle televisioni nell’*Histoire du Soldat* e prende possesso del corpo di Luca negli *Appunti per un film su San Paolo*, ma è prevalentemente concepito come allegoria del Male. C’è in effetti, in questi testi, una profonda e acuta riflessione sul concetto di Male. Anche se presente allo stadio embrionale già in alcuni lavori precedenti, la riflessione sulla Chiesa si sviluppa negli anni Settanta, cioè nel terzo e ultimo periodo. La Chiesa, rappresentata in

³⁰⁹ Va notato qui che ho fatto slittare *Porno-Teo-Kolossal* dall’ultimo periodo al secondo. Ideato fra il 1967 e il 1975, è quindi radicato in quel secondo periodo, anche se è rimaneggiato fino alla morte di Pasolini. È quindi possibile associarlo sia al secondo periodo che all’ultimo.

³¹⁰ Cfr la battuta finale de *La Terra vista dalla Luna* (PC, p. 864).

modo burlesco nel *Decameron* (1970-1971) e ne *I racconti di Canterbury* (1971-1972), diventa il soggetto di una sceneggiatura dai toni molto più seri, se non didattici ne *Gli Appunti per un film su San Paolo*, che racconta proprio la nascita di questa istituzione. L'idea di scrivere questa sceneggiatura prende forma già nel 1968, ma l'ideazione si prolunga fino al 1974, il che mi spinge a considerare quel testo come appartenente in parte all'ultimo periodo. Da *Accattone* (1961) a *San Paolo* e a *Salò*, passando per opere come *Uccellacci e Uccellini* (1965-1966), *Porcile* (1968-1969) e *Medea* (1969), risulta chiaro che l'approccio di Pasolini si fa sempre meno intuitivo e sempre più teorico; la riflessione che c'è dietro queste opere si fa sempre più complessa per raggiungere il culmine in *Salò*, l'opera sicuramente meno capita sia dalla critica che dal grande pubblico.³¹¹

Il sesto e ultimo punto del mio percorso tematico, la fede, è trattato da Pasolini in vari modi e caratterizza gran parte dei personaggi. Nel primo cinema alcuni di questi personaggi, abbagliati dalla nuova società neo-capitalista, tentatrice e falsamente paritaria, sbagliano fede come Mamma Roma o il Mater Danarosa. Nel secondo cinema altri personaggi come ad esempio Edipo e Medea vivono il dramma di essere nati in un mondo magico religioso e di ritrovarsi in un contesto profano, desacralizzato, governato dalle leggi della Ragione umana. A suo modo anche Davidson vive il dramma dello scontro fra mondo sacro e mondo profano, ma il *Padre Selvaggio*, come ho precedentemente indicato, può essere considerato un precursore, una parentesi nel primo cinema che anticipa quel che avverrà nel periodo successivo: l'apertura a un'altra sacralità, il discorso dell'antropofagia e, come appena sottolineato, lo scontro tra sacro e profano. Vi sono infine personaggi come Epifanio o Accattone che seguono una "Stella" e che per questo motivo vengono positivamente valutati dal narratore. La fede, in alcune opere, è un mezzo di resistenza, come si vede nel *Vangelo secondo Matteo* o in *Salò*. In altre opere assume un carattere distruttivo: la sceneggiatura caratteristica di quell'aspetto è *Teorema*, di un secondo periodo tutto sommato segnato da una certa violenza legata alla fede – come si verifica anche ne *La sequenza del fiore di carta* nel 1967-1969, in *Porcile* nel 1968-1969 e in *Medea* nel 1969. Infine, la fede a volte dimostra la sua capacità a unire, come ne ha testimoniato benissimo la sceneggiatura di *Uccellacci e Uccellini* (1965-1966), un testo a cavallo fra il primo e il secondo periodo.

³¹¹ O, per non mettere in discussione l'interpretazione del narratorio, l'opera che è riuscita meno di tutte le altre a provocare l'incontro fra volontà dell'autore e interpretazione del fruitore.

Non sempre i sei motivi precedentemente studiati si ritrovano nei quattro periodi del cinema pasoliniano con uguale importanza e intensità: così, l'antropofagia "esplode" nel secondo periodo, la Chiesa è prevalentemente trattata nell'ultimo, l'Aldilà è assente – o quasi³¹² – dal primo periodo, ecc. Ma vi è una sceneggiatura in cui tutti e sei sono presenti in modo rilevante.³¹³ Si tratta di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, un testo a parte del cinema di Pasolini. Pasolini, in *Salò*, elimina il sacro, in un'attualizzazione dell'urlo finale di Medea: "*Niente è più possibile ormai.*"³¹⁴ Riprende uno ad uno tutti gli elementi che hanno costituito la sacralità nei testi precedenti per rovesciarli, svuotarli di senso, parodiarli, renderli tanto burleschi, grotteschi quanto tragici, assegnandogli come unico scopo il piacere personale del carnefice. Questo vale per i sacrifici umani, per i pasti rituali, per il feticismo sessuale e per la fede in Dio. La ricca dimora in cui è ambientato *Salò* diventa un vero e proprio Inferno sulla Terra e, a presiedere quell'Inferno, sono quattro rappresentanti del Potere, fra i quali un vescovo. *Salò* è un'abiura, una rinuncia non solo alla religione ma anche a tutti i testi scritti per il cinema prima di esso.

Se non ci fosse quell'ultimo testo, si potrebbe comunque affermare che esiste una certa omogeneità nel corpus dei testi per il cinema di Pasolini studiati in un'ottica sacra. Il paradigma pasoliniano del sacro è oggetto di numerose discorsivizzazioni, che, tutto sommato, illustrano con sfumature diverse delle storie sempre uguali che si ripetono senza contraddirsi mai (*Salò* è l'unica voce discordante in questo insieme). Ho accennato in queste ultime pagine ad un'evoluzione dei diversi percorsi tematici studiati durante i quattro periodi che strutturano l'opera letterario-cinematografica di Pasolini, dal 1961 (e anche prima) fino al 1975. Dedicherò l'ultima parte della mia tesi a due testi in particolare, che andranno analizzati nella loro struttura, nei discorsi che veicolano e infine nel loro modo di trattare il tema del sacro, per poi confrontarli fra di loro. Vorrei che da questa duplice analisi e da questo confronto nascesse una riflessione ancora più precisa sul sacro nelle sceneggiature e nei trattamenti scritti da Pasolini e che si formasse una visione più nitida delle dinamiche interne e del processo evolutivo.

³¹² Sotto l'impulso della *Pro Civitate Christiana*, Pasolini, che inizialmente non la voleva rappresentare, integra, fedele al testo del Vangelo e al *credo* cattolico, la risurrezione di Cristo al suo *Vangelo secondo Matteo* (1964).

³¹³ L'unico motivo per il quale non è stato nominato *Salò e le 120 giornate di Sodoma* è quello della Chiesa. Ciononostante, va sottolineato che uno dei carnefici è proprio un vescovo.

³¹⁴ *PC* p. 1288.

Ma prima di arrivare all'ultimo capitolo della mia tesi, ecco una tabella riassuntiva dello studio tematico appena compiuto. Fanno parte dell'elenco soltanto le opere citate nel corso dell'analisi; le liste non sono esaustive e possono essere completate.

1. La Passione e il Capro espiatorio

I. La figura di Cristo è dominante nel primo periodo.

Accattone (1961)
Mamma Roma (1962)
Il padre selvaggio (1962)
La ricotta (1962-1963)
Il Vangelo secondo Matteo (1963-1964)
La (ri)cotta (1964)

II. Interesse per la sacralità arcaica e per i riti arcaici nel secondo periodo.

Edipo re (1967)
Appunti per un film sull'India (1967-1968)
Porcile (1968-1969)
La sequenza del fiore di carta (1967-1969)
Medea (1969)

III. Alcune allusioni a Cristo e al concetto di capro espiatorio nel terzo periodo.

Il fiore delle mille e una notte (1973-1974)
Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975)

2. Il pasto rituale (incluso il cannibalismo)

I. Evocazione timida nel primo periodo.

Mamma Roma (1962)
Il padre selvaggio (1962)
La ricotta (1962-1963)
Il Vangelo secondo Matteo (1963-1964)

II. Il motivo si fa molto più esplicito nel secondo periodo.

Uccellacci e Uccellini (1965-1966)
Porcile (1968-1969)
La sequenza del fiore di carta (1967-1969)

III. Evocazione un po' più discreta nel terzo periodo (rispetto al secondo periodo).

Il fiore delle mille e una notte (1973-1974)
Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975)

3. Sacralità dei corpi e dell'amplesso

Il giovine della primavera (1940)

I. Il motivo è trattato soprattutto in modo implicito e allusivo nel primo periodo.

Mamma Roma (1962)

Il viaggio a Citera (1962)

II. La sessualità acquisisce un'importanza decisiva sul piano narrativo nel secondo periodo.

Che cosa sono le nuvole ? (1967)

Edipo re (1967)

Teorema (1968)

Porcile (1968-1969)

Medea (1969)

III. La sessualità diventa un elemento di primo piano nel terzo periodo: celebrazione festosa del corpo ierofanico nella *Trilogia della Vita* seguito da forte repressione della sessualità in *Salò*.

Il Decameron (1970-1971)

I racconti di Canterbury (1971-1972)

Il fiore delle mille e una notte (1973-1974)

Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975)

4. Un Aldilà? Il Paradiso, l'Inferno e il suo principe: Satanasso

I. Dopo la morte, non c'è niente, rifiuto della consolazione religiosa basata sulla speranza in una vita ultraterrena (contesto cristiano)

Accattone (1961)

Mamma Roma (1962)

La ricotta (1962-1963)

Il Vangelo secondo Matteo (1963-1964)

II. Dopo la morte, non c'è niente di strano: « essere vivo o essere morto è la stessa cosa » (contesto fiabesco, surrealistico)

La terra vista dalla luna (1966)

(Porno-Teo-Kolossal (1967-1975))

III. Rappresentazione dell'Inferno: ispirazione a Dante, Giotto e Bosch oppure idea secondo la quale l'Inferno è sulla terra, *hic et nunc*. Sviluppo del personaggio del Diavolo, concepito come allegoria del Male.

Il Decameron (1970-1971)

I racconti di Canterbury (1971-1972)

L'histoire du soldat (1973)

Porno-Teo-Kolossal (1967-1975)

Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975)

5. La Chiesa

I. Presenza discreta

La rabbia (1962-1963)

II. Presenza discreta

Uccellacci e Uccellini (1965-1966)

Sant'Infame (1967-1968)

(Appunti per un film su san Paolo (1968-1974))

III. La riflessione sulla Chiesa si sviluppa e culmina con *Gli Appunti per un film su San Paolo*.

Il Decameron (1970-1971)

I racconti di Canterbury (1971-1972)

Appunti per un film su san Paolo (1968-1974)

6. La questione della fede

I. Il motivo appare in modo esplicito. A diverse riprese viene sollevato il problema di chi sbaglia fede. Il potere unificatore e il carattere di arma di resistenza della fede è già presente nel primo periodo.

Accattone (1961)

Mamma Roma (1962)

Il Vangelo secondo Matteo (1963-1964)

La (ri)cotta (1964)

II. Introduzione del carattere distruttivo della fede, Si fa più articolata la riflessione sullo scontro fra mondo sacro e mondo profano (già presente nel primo periodo).

Uccellacci e Uccellini (1965-1966)

(Porno-Teo-Kolossal (1967-1975))

Edipo re (1967)

Appunti per un film sull'India (1967-1968)

Teorema (1968)

Porcile (1968-1969)

Medea (1969)

III. In *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, la fede appare come un'arma di resistenza per le vittime oppresse. In *Porno-Teo-Kolossal*, la fede del protagonista gli procura la saggezza e gli apre gli occhi sul mondo.

Porno-Teo-Kolossal (1967-1975)

Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975)

III. Analisi di due testi: *Mamma Roma* e *Medea*

Mamma Roma e *Medea* sono due opere che, al contrario di tutte le altre, hanno come personaggio principale una figura femminile. Questa scelta di procedere all'analisi dettagliata della sceneggiatura di *Mamma Roma* e del trattamento e dei dialoghi di *Medea* si è operata sulla base della triplice diversità che caratterizza questi due testi.

Innanzitutto si collocano in due periodi diversi dell'opera cinematografica di Pasolini. *Mamma Roma* è datato 1962. È un testo emblematico del primo periodo, della fase "nazional-popolare" come l'ha definita Calabretto. Il film a cui corrisponde è il secondo realizzato da Pasolini (prima di esso c'è stato solo *Accattone*, nel 1961). È anche solo la terza sceneggiatura che Pasolini scrive da solo (dopo *La notte brava*, per un film di Mauro Bolognini uscito nel 1959 e *Accattone* nel 1961).³¹⁵ *Medea* invece è un testo del 1969 e, quindi, del secondo periodo del cinema pasoliniano, quello detto "di élite". È inoltre l'ultimo episodio della sua trilogia mitologica dopo *Edipo re* nel 1967 e *Appunti per un'Orestiade africana* nel 1968-1969. Il passaggio dal primo periodo al secondo è molto più interessante del passaggio successivo in quanto segna una vera evoluzione e un radicale cambiamento di prospettiva, anche per quel che riguarda il discorso del sacro. *La Trilogia della vita*, in effetti, sembra più una "parentesi" all'interno dell'intera opera cinematografico-letteraria e l'ultimo periodo è globalmente molto confuso: oltre a *Salò* e ad alcuni documentari e collaborazioni, vanno incluse due opere nate durante il secondo periodo e successivamente rimaneggiate fino all'ultimo: *Porno-Teo-Kolossal* e *Appunti per un film su San Paolo*.

Anche a livello formale *Mamma Roma* e *Medea* hanno le proprie specificità. *Mamma Roma* è una creazione (come *Accattone*, *La Terra vista dalla Luna* e *Porno-Teo-Kolossal* ad esempio) ispirata ad un fatto di cronaca. Ha un corrispettivo filmico ed è stata pubblicata direttamente dall'autore, prima sotto forma di sceneggiatura e poi, depurata dalle caratteristiche tecniche, sotto forma di racconto in *Alì dagli occhi azzurri*. *Medea* è l'adattamento di una tragedia greca di Euripide; costituisce, quindi, la seconda fase di un processo di trasformazione e non la prima. Come *Mamma Roma* ha un

³¹⁵ Preciso che mi riferisco alle sceneggiature, perché se si considerano anche i trattamenti e soggetti scritti prima del 1962, il numero va raddoppiato.

corrispettivo filmico ed è stato pubblicato da Pasolini stesso. Non si tratta precisamente di una sceneggiatura, come poteva essere quella di *Mamma Roma: Medea* si presenta in due parti costituite da un trattamento molto curato e dai dialoghi. Il fatto che si tratti della riscrittura di un'opera letteraria anteriore avvicina il trattamento di *Medea* a molti altri testi quali, ad esempio, il *Vangelo secondo Matteo* (riscrittura del *Vangelo* di Matteo), *Edipo re* (riscrittura della tragedia di Sofocle) o ancora il *Decameron* (riscrittura di alcuni racconti di Boccaccio). *Medea*, in questa prospettiva formale, non è un caso isolato: anzi la sua analisi costituisce un esempio fra i tanti di una tecnica letteraria molto spesso applicata da Pasolini.

Anche a livello narrativo i due testi scelti hanno poco in comune, sia per quello che riguarda la trama sia per l'ambientazione. Basta solo confrontare queste per rendersene conto. *Mamma Roma* è ambientato nella Roma degli anni Cinquanta e racconta la storia di un'ex prostituta che si impegna invano a fare di suo figlio un piccolo-borghese. *Medea* narra il dramma dello scontro fra il mondo antico e sacro della maga Medea e il mondo moderno razionale e profano di Giasone a Corinto.

Alla luce di quanto studiato nel precedente capitolo in cui sono stati individuati più percorsi tematici nell'insieme dei testi cinematografico-letterari e alla luce di quanto esposto precedentemente a proposito di *Mamma Roma* e di *Medea*, già si possono intuire le direzioni che prenderanno entrambi i testi e che tipo di declinazioni tematiche saranno presenti all'interno di ciascuno. Nel caso in cui i pronostici dovessero rivelarsi esatti sarà allora l'occasione di approfondire lo studio e di arricchire la riflessione abbozzata nella conclusione del capitolo precedente riguardo a un'evoluzione nel modo di affrontare il tema del sacro.

Per ogni testo sottolineerò anche l'intertestualità intrinseca all'opera di Pasolini stabilendo un collegamento con un altro testo pasoliniano, appartenente ad un altro genere (narrativa e teatro). Tessendo questi legami, il mio scopo è quello di far vedere come l'ossessione pasoliniana del sacro e della religione investa tutta la sua opera e non solo il suo cinema. Così facendo, vorrei anche concludere il mio studio del sacro negli scritti per il cinema di Pasolini aprendo alcuni spiragli sugli altri versanti dell'opera magmatica di Pier Paolo Pasolini.

Una conclusione raccoglierà infine i frutti di questo duplice studio e ci avvierà verso la conclusione generale del mio lavoro di ricerca.

Mamma Roma

I. Il testo: una creazione

Il film *Mamma Roma* è stato realizzato da Pier Paolo Pasolini nel 1962. Pasolini è l'autore del soggetto e della sceneggiatura. Sergio Citti, « specialista » del vernacolo romano, ha collaborato ai dialoghi. Il soggetto è liberamente ispirato ad un fatto di cronaca: la morte di un giovane detenuto, Marcello Elisei, nel carcere di Regina Coeli su un letto di contenzione, pochi anni prima della stesura del film. Questo accostamento alla realtà insieme al ricorso ad attori non professionisti (tranne per quel che riguarda Anna Magnani) sono altrettanti indizi dell'influenza del neorealismo su Pasolini all'alba degli anni Sessanta benché l'autore se ne difenda ostentando piuttosto una filiazione dai classici diretti da Dreyer.³¹⁶ Più che al neo-realismo, l'opera pasoliniana, come si potrà notare in seguito leggendo il riassunto, si rifà al verismo con frequenti riferimenti al concetto verghiano dell'ideale dell'ostrica:³¹⁷ finché il personaggio si accontenta della

³¹⁶ A proposito di *Accattone* Pasolini dichiara a Nino Ferrero: "(...) non mi sembra di aver seguito in generale lo stile del neo-realismo. Mi sono rifatto, almeno coscientemente, nella volontà, nelle intenzioni, ai testi classici del cinema; pensavo più a Dreyer che ai neo-realisti, anche se poi questo non salta fuori. Non mi pare che nel mio film ci siano quei momenti documentaristici e lirici che sono in fondo la parte più importante dei film neo-realistici." (N. FERRERO, "Primo incontro", in E. MAGRELLI (a cura di), *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 26-27.)

³¹⁷ Cfr la novella di Verga *Fantasticheria* in cui viene sviluppato questo concetto: "(...) Per altro il tenace attaccamento di quella povera gente allo scoglio sul quale la fortuna li ha lasciati cadere, mentre seminava principi di qua e duchesse di là, questa rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti, questa religione della famiglia, che si riverbera sul mestiere, sulla casa, e sui sassi che la circondano, mi sembrano - forse per quarto d'ora - cose serissime e rispettabilissime anch'esse. Sembrami che le irrequietudini del pensiero vagabondo s'addormenterebbero dolcemente nella pace serena di quei sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione. - Sembrami che potrei vedervi passare, al gran trotto dei vostri cavalli, col tintinnio allegro dei loro finimenti e salutarvi tranquillamente. Forse perché ho troppo cercato di scorgere entro al turbine che vi circonda e vi segue, mi è parso ora di leggere una fatale necessità nelle tenaci affezioni dei deboli, nell'istinto che hanno i piccoli di stringersi fra loro per resistere alle tempeste della vita, e ho cercato di decifrare il dramma modesto e ignoto che deve aver sgominati gli attori plebei che conoscemmo insieme. Un dramma che qualche volta forse vi racconterò, e di cui parmi tutto il nodo debba consistere in ciò: - che allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dai suoi per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo; il mondo, da pesce vorace ch'egli è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui. - E sotto questo aspetto vedrete che il dramma non manca d'interesse. Per le ostriche l'argomento più interessante deve esser quello che tratta delle insidie del gambero, o del coltello del palombaro che le stacca dallo scoglio." G. VERGA, *Fantasticheria* (in *Vita dei Campi*) in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1978, p. 155.

propria condizione e rimane protetto dai propri valori, dalla propria cultura, dalle proprie credenze, rimane al sicuro. Una volta però che decide di cambiare e di integrarsi ad un mondo che non è suo, nascono problemi e difficoltà. La trama richiama inoltre un gran numero di opere letterarie caratteristiche del genere patetico o del dramma domestico (detti anche tragedia minore in un'accezione più generale) così come le ha definite Northrop Frye in *Anatomia della Critica*: sono tutte opere letterarie in cui il protagonista aspira ad una condizione sociale diversa (generalmente superiore alla sua) ma viene respinto dalla collettività e fallisce nei suoi sforzi.³¹⁸ A livello narrativo, il testo di *Mamma Roma* si iscrive così in una vasta tradizione letteraria. La sceneggiatura di *Mamma Roma* va accostata anche ad un altro testo appartenente alla narrativa di Pasolini: si tratta de *Il Rio della Grana*, l'abbozzo di un romanzo mai scritto, sotto forma di appunti, pubblicato nella raccolta *Alì dagli occhi azzurri*. Precede la sceneggiatura di *Mamma Roma* (è datato 1955-59, mentre *Mamma Roma* è del 1961) e le sue similitudini con essa verranno studiate alla fine di questo punto dedicato alla seconda sceneggiatura in proprio di Pasolini. Nonostante i numerosi parallelismi evocati con una letteratura più "tradizionale" – la narrativa, i racconti e i romanzi, di Pasolini e di altri scrittori –, *Mamma Roma* è una sceneggiatura vera e propria, molto dettagliata, molto curata, e pubblicata dall'autore stesso in un primo momento con le sue vesti di testo cinematografico finalizzato alla realizzazione filmica in un volume edito da Garzanti e dedicato interamente al progetto *Mamma Roma*, poi, qualche anno dopo, "ripulito" dalle sue indicazioni tecniche e dai connotativi funzionali, sotto la forma classica di un racconto, nello stesso *Alì dagli occhi azzurri* che ospita anche *Il Rio della Grana*.

Siccome la sceneggiatura di *Mamma Roma*, per via della sua struttura e della sua trama, sembra prestarsi particolarmente bene ad un'analisi di tipo greimasiano, vorrei sottoporla al vaglio delle teorie del primo Greimas appunto, ma anche di Vladimir Propp e di Gérard Genette. Dopo una decostruzione di questo genere, sarà più evidente riflettere sui personaggi e sugli ambienti in un'ottica religiosa.

³¹⁸ "The root idea of pathos is the exclusion of an individual on our own level from a social group to which he is trying to belong. Hence the central tradition of sophisticated pathos is the study of the isolated mind, the story of how someone recognizably like ourselves is broken by a conflict between imaginative reality and the sort of reality which is established by a social consensus. Such tragedy may be concerned, as it often is in Balzac, with a mania or obsession about rising in the world, this being the central low mimetic counterpart of the fiction of the fall of the leader." N. FRYE, *Anatomy of criticism: four Essays*, New York, Atheneum, 1970 [1957], p. 39.

Ma prima di procedere all'analisi della sceneggiatura di *Mamma Roma*, conviene ricordare brevemente la fabula che vi è narrata.

1. Trama

Mamma Roma narra la storia di una prostituta, Roma Garofolo – detta Mamma Roma –, che, nei primi anni sessanta a Roma, finalmente libera dal giovane protettore Carmine, decide di rifarsi una vita onesta e, soprattutto, di far entrare suo figlio adolescente Ettore nella società piccolo-borghese alla quale non appartengono, in quanto sotto-proletari. Madre e figlio, pieni di speranza, si trasferiscono quindi in una nuova casa in un altro quartiere. Ettore incontra ragazzi della sua età e della stessa condizione ma anche poco frequentabili. Inoltre scopre il sesso grazie a Bruna, una ragazza semplice e più grande di lui. Mamma Roma, che oramai si è comprata una bancarella al mercato, fa di tutto per trovargli un lavoro degno delle sue pretese benché il prete le ricordi ben due volte che il ragazzo senza educazione né formazione specifica dovrebbe accontentarsi di un posto di manovale su un cantiere. Con l'aiuto degli ex-colleghi di strada, Mamma Roma riesce comunque ad ottenere per Ettore un posto di cameriere in una trattoria dignitosa di Trastevere. Mentre Mamma Roma e Ettore sembrano aver raggiunto uno stato di felicità e di successo sociale, malgrado le numerose difficoltà avvenute dopo il trasferimento, Carmine riappare e costringe Mamma Roma a tornare a prostituirsi, minacciando, se non accetta, di rivelare al figlio la sua vera professione. Ma sarà Bruna a dire a Ettore che sua madre fa la prostituta. Il ragazzo, sconvolto, reagisce violentemente alla notizia. Benché ammalato decide di vendicarsi del suo pessimo destino andando a commettere un furto in ospedale. Ma viene arrestato e messo in carcere. Dopo una lunga agonia, Ettore muore su un letto di contenzione, da solo e nelle peggiori condizioni, lontano dalla madre. Quando questa lo viene a sapere, cerca di buttarsi giù dalla finestra ma viene trattenuta e impedita dai colleghi del mercato. Davanti al panorama della città di Roma indifferente, Mamma Roma accusa la società di essere responsabile della sua infelicità.

2. Struttura

La sceneggiatura di *Mamma Roma*³¹⁹ è lunga centonove pagine e conta cinquantatré sequenze. Come per le altre sceneggiature, ogni sequenza comincia con delle indicazioni tecniche che riguardano il luogo e la luce.³²⁰ Propongo la seguente segmentazione narrativa (in tre macrosintagmi e in ventuno microsintagmi):³²¹

2.1. In macrosintagmi:

- I. sequenze 1-16: Inizio. Mamma Roma smette di fare la prostituta e ritrova il figlio, primo trasferimento a Casal Bertone, secondo trasferimento in casa Cecafumo, speranza in una nuova vita possibile.
- II. Sequenze 17-33: Avvicinamento di Ettore alla delinquenza, vittoria di Mamma Roma che riesce a sottrarlo ad essa e a procurargli un lavoro e quindi una finta situazione da piccolo-borghese.
- III. Sequenze 34-53: Ritorno di Carmine che costringe Mamma Roma a tornare sul marciapiede, fallimento di tutti i suoi sforzi, avviamento volontario di Ettore alla delinquenza, arresto e morte in prigione dell'adolescente. Fine.³²²

³¹⁹ Userò il testo della sceneggiatura pubblicato in *Pasolini per il cinema* (a cura di Walter Siti e Franco ZABAGLI), Milano, Mondadori, 2001.

³²⁰ Vengono presentate nel modo seguente:

- x. LUOGO
Esterno/ Interno. Giorno/ Notte.

Così ad esempio la prima sequenza:

1. SALA OSTERIA NOZZE
Esterno-Interno. Giorno.

³²¹ Le ipotesi di suddivisioni di Lino Micciché in *Pasolini nella città del cinema*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 121-122, sono leggermente diverse, come si vedrà in seguito, anche se i criteri sono simili: basati sull'intreccio della fabula, propongono una segmentazione in episodi.

³²² In Micciché, la suddivisione in macrosintagmi è la seguente :

- 1) Le Nozze, inqq. I/57 ;
- 2) Ettore da Guidonia a Casal Bertone, inqq. 58/187 ;
- 3) Cecafumo. La nuova casa e i nuovi amici, inqq. 188/275 ;
- 4) Bruna, inqq. 276/504 (a parte la seq. XXI, inqq. 420/455: la visita al parroco) ;
- 5) La «sistemazione» di Ettore, inqq. 420/455 e 505/645 ;
- 6) Il ritorno di Carmine, inqq. 646/703 ;
- 7) Ettore si perde, inqq.704/795 ;
- 8) La morte di Ettore, inqq. 796/ 863.

Il macrosintagma I è caratterizzato da una positività indiscutibile. Il secondo (II) invece comincia negativamente con una situazione di conflitto, però si conclude di nuovo su un tocco positivo. L'ultimo macrosintagma (III) è totalmente negativo : non c'è il lieto fine. Schematicamente, queste riflessioni possono essere riassunte nel modo che corrisponde alla forma tradizionale della tragedia classica:

- I. ++
- II. - +
- III. --

Fra il prologo e il parodo introduttivi e l'esodo finale, ci sono generalmente tre episodi nella tragedia: mentre il primo serve ad ambientare la fabula, il secondo si incammina verso il terzo che non può finire diversamente che male. C'è nella tragedia, come nella sceneggiatura di *Mamma Roma*, un'evoluzione verso una negatività totale. La tragedia, provocando pietà e terrore, consiste nella rappresentazione della fatalità e suscita una catharsis aristotelica fra il pubblico che esorcizza le proprie passioni alla visione del destino funebre dei protagonisti. I tre macrosintagmi da me delimitati nella sceneggiatura di *Mamma Roma* mettono quindi in rilievo una prima somiglianza con la tragedia greca, che verrà successivamente confermata da altre similitudini studiate in seguito.

Dalla suddivisione in macrosintagmi si può ricavare una struttura più dettagliata ancora:

2.2. In microsintagmi (integrata alla prima struttura in macrosintagmi):

- I.
 - 1. Scena introduttiva (seq. 1);
 - 2. Mamma Roma ritrova il figlio Ettore (seq. 2-3);
 - 3. Primo trasferimento a Casal Bertone (seq. 4-6);
 - 4. Visita di Carmine (seq. 7-8);
 - 5. Addii di Mamma Roma alla strada (seq. 9);
 - 6. Alla messa (seq. 10-11);
 - 7. Secondo trasferimento a casa Cecafumo (seq. 12);
 - 8. Nuova vita di Ettore: i nuovi compagni e il primo furto all'ospedale al quale non partecipa, la storia con Bruna (seq. 12-16).

II.

9. Scontro tra Mamma Roma e Ettore a proposito di Bruna. Ribellione del ragazzo. Ettore tradisce la madre (seq. 17-20);
10. Scena in chiesa: Mamma Roma chiede aiuto al parroco (seq. 21);
11. Affronto tra Ettore e i compagni. Tradimento di Bruna. Ettore aggredisce un uomo (seq. 23);
12. Scena in chiesa: il prete colpevolizza Mamma Roma, sorge la questione della responsabilità individuale (seq. 24);
13. Ricatto di Mamma Roma, Zacaria e Biancofiore al proprietario di una fattoria per dare a Ettore un lavoro da cameriere (seq. 25-29);
14. La nuova vita piccolo-borghese di Ettore (seq. 30-33).

III.

15. Ritorno di Carmine e ricatto a Mamma Roma (seq. 34-35);
16. Ritorno di Mamma Roma sul marciapiede (seq. 36);
17. Sconvolgimento di Ettore dopo che Bruna gli abbia rivelato il vero mestiere della madre (seq. 37);
18. Ettore prende l'iniziativa di tornare a rubare all'ospedale ma viene arrestato. (seq. 38-40);
19. in carcere: in cella di giorno, in infermeria di giorno, in cella di segregazione di notte (seq. 41-44);
20. Ettore sta morendo all'alba (seq. 45-50);
21. Annuncio della morte di Ettore a Mamma Roma (seq. 51-53).³²³

³²³ In Micciché, la suddivisione in micro-sintagmi è questa :

- 1) Le nozze di Carmine, inqq. 1/57' (I/I c)
- 2) Mamma Roma a Guidonia, inqq. 58/98 (II)
- 3) Mamma Roma, Ettore e Carmine a Casal Bertone, inqq. 99/106 (III/VIIb)
- 4) Il ritorno sul marciapiede (1), inq. 107 (piano sequenza) (VIII)
- 5) Cecafumo: la nuova casa, inqq. 188/213 (IX/XI)
- 6) Ettore, gli amici, le ragazze, inqq. 214/275 (XII-XIII)
- 7) Bruna, inqq. 276/334 (XIV)
- 8) Mamma Roma al mercato, inqq. 335/369 (XV)
- 9) Ettore cerca soldi, inqq. 370/397 (XVI/XVII)
- 10) La catenina per Bruna, inqq. 398/418 (XVIII)
- 11) Mamma Roma va dal parroco, inqq. 419/445 (XXI)
- 12) Gli amici rubano Bruna e Ettore: la rissa, inqq. 446-504 (XXI)
- 13) Mamma Roma propone a Biancofiore un ricatto, inqq. 505/541 (XXIII/XXIV)
- 14) La "stangata" a Pellissier, inqq. 542/581 (XXV/XXVI)
- 15) La felicità di Mamma Roma - 1 (motocicletta), inqq. 582/619 (XXVIII/XXX)
- 16) La felicità di Mamma Roma - 2 (trattoria), inqq. 620/645 (XXXI)
- 17) Carmine ritorna, inqq. 646/702 (XXXII/XXXIII)
- 18) Il ritorno sul marciapiede (2), inqq. 703 (XXXIV)
- 19) Ettore si perde, inqq. 704/751 (XXXV/XXXVd)
- 20) Il (tentato) furto all'ospedale, inqq. 752/795 (XXXVI/XXXIX)
- 21) L'infermeria del carcere, inqq. 796/818 (XL)
- 22) Sul letto di contenzione, inqq. 819/825, 830 e 839/840 (XLI/XLII e XLVI)
- 23) La tristezza di Mamma Roma, inqq. 826/829, 831/838 (XLIII e XLV)
- 24) La morte di Ettore. Lo strazio di Mamma Roma, inqq. 839/863 (XLVI/XLVII)

(I numeri in lettere romane corrispondono alle sequenze)

Tale suddivisione in microsintagmi serve tra l'altro a mettere in evidenza alcuni parallelismi: il microsintagma n° 7 (quello del trasferimento a Cecafumo) richiama il terzo microsintagma (del primo trasferimento in Casal Bertone); il microsintagma n° 8 ("nuova vita di Ettore") contrasta con il n° 14 (intitolato alla stessa maniera ma nel quale la sua vita da ragazzo di strada cambia per diventare la vita di un cameriere quasi piccolo-borghese, con il motorino e senza Bruna). Il microsintagma n° 8 narra anche di un episodio di furto in ospedale al quale Ettore non partecipa; il diciottesimo microsintagma forma un altro parallelismo con esso in quanto ripete il furto in ospedale, ma questa volta coinvolgendo Ettore.

Ma più importanti di quei richiami da una scena all'altra sono i due nuclei formati per il primo dalla coppia 4 - 15 (la prima e la seconda visita di Carmine) e dalla coppia 5 - 16 (gli addii di Mamma Roma alla strada e il suo ritorno sul marciapiede), e per il secondo dalla coppia 9 - 11 (che trattano ambedue di scontri – fra Ettore e sua madre, poi fra il ragazzo e i suoi amici –, ma nei quali anche Ettore deruba prima la madre, poi uno sconosciuto) e dalla coppia 10 - 12 (che sono tutti e due costituiti da una scena in chiesa e da un dialogo fra Mamma Roma e il prete).

La divisione in micro- e in macrosintagmi che ho proposto è basata su un'interpretazione della fabula nell'ottica di una complicità con la protagonista principale, Mamma Roma. Inevitabilmente, il fruitore è condizionato da quel personaggio, messo in primo piano sin dal titolo e a partire dal quale si costruisce l'intera fabula (è presente dalla prima sequenza all'ultima, al contrario di Ettore che è assente all'inizio e di Carmine che non appare più alla fine). Tale soggettività, ricercata dal narratore e accettata inconsciamente dal fruitore, non deve però far dimenticare che per altri personaggi, possibilmente, l'intera struttura in micro- e macrosintagmi andrebbe modificata e l'accostamento al tragico non apparirebbe più come un dato sicuro. Tutto questo risulta evidente dalla confrontazione fra il programma narrativo di Mamma Roma con quello degli altri personaggi principali: Ettore e Carmine. Così, ispirandomi liberamente al modello attanziale di Algirdas J. Greimas,³²⁴ riassumerò la fabula e caratterizzerò i suoi protagonisti – gli attanti – nel seguente modo: il programma narrativo del soggetto Mamma Roma, chiaramente, consiste tutto

³²⁴ Cf. A.J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1966, ma anche il più recente D. BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, coll. fac., série « linguistique ».

nell'elevazione sociale del figlio Ettore dalla condizione di sotto-proletario a quella di piccolo-borghese e sarà uno scacco. Ettore, stranamente, su tutto questo, non si esprime: è un personaggio del tutto opaco, che permette al lettore una visione soltanto esterna, il che rende difficile una definizione del suo programma narrativo. Carmine invece ne ha uno ben specifico: far sì che Mamma Roma torni a battere per ricominciare a guadagnare soldi come suo prosseneta. Soggetto ipertattico,³²⁵ Carmine ricorda a Mamma Roma come l'ha aiutata nel passato e le ricorda perciò il debito che lei ha nei confronti di lui; approfitta dell'amore di Mamma Roma per Ettore, del suo desiderio di proteggerlo e di mantenere segreto il suo passato da prostituta per ottenere ciò che vuole. Il modo più efficace per ottenerlo è quindi il ricatto. Malgrado l'ostinazione di Mamma Roma che fa da oppositore al programma narrativo di Carmine, esso, al contrario di quello della donna, si concluderà positivamente. Così, mentre la vicenda narrata dal punto di vista della protagonista Mamma Roma tende verso la tragedia classica, dal punto di vista di Carmine andrebbe quasi ricollegata al registro della commedia (senza comicità però) o della satira sociale. Il programma narrativo del pappone non fallisce, anzi. Era contrario al fatto che Mamma Roma diventasse una piccola-borghese perché allora perdeva una fonte di guadagno facile; ma Mamma Roma non riesce a strapparsi dalla propria condizione, potenzialmente rimane dunque in grado di arricchire Carmine, per il quale la fabula non finisce affatto male. Invece, l'opaco Ettore, quel non-soggetto manipolato dagli altri attanti, viene straziato e messo a morte dal narratore, diventando un personaggio tragico come la madre, forse più di lei ancora, vista la sua presunta innocenza (dedotta dalla sua passività all'interno della fabula).

La relazione che unisce Mamma Roma a suo figlio costituisce un altro punto fondamentale della fabula. C'è fra di loro una costante oscillazione fra uno stato congiuntivo e uno stato disgiuntivo, oscillazione che andrebbe raffigurata schematicamente nella maniera seguente, Mamma Roma essendo il destinante (D) e Ettore il destinatario (d), U rappresentando uno stato disgiuntivo e \cap uno stato congiuntivo :

$$D U d (-) - D \cap d (1-8) - D U d (9-13) - D \cap d (14-16) - D U d (17-18) \\ - D \cap d (19-20)^{326} - D U d (21)$$

³²⁵ Cfr J.-C. COQUET, *Sémiotique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique du discours*, Jean-Pierre Delarge et Mame, 1973.

³²⁶ Nel ventesimo micro-sintagma c'è una fusione fra madre e figlio, rappresentata da sei sequenze molto brevi che passano sistematicamente da un personaggio all'altro.

Oppure:

D U d	-	<i>Gli antefatti: Mamma Roma ha affidato l'educazione di suo figlio Ettore a una famiglia di contadini fuori Roma.</i>
D ∩ d	Ms. 1-8	Mamma Roma, che ha lasciato il "mestiere", va a riprendersi Ettore e lo porta a vivere con lei a Roma. Ha l'intenzione di fare di lui un piccolo borghese.
D U d	Ms. 9-13	Atteggiamento scontroso di Ettore rispetto alla madre (litigio per colpa di Bruna).
D ∩ d	Ms. 14-16	Mamma Roma ha trovato un lavoro da cameriere a Ettore in una bella trattoria di Trastevere. Serenità ritrovata e complicità fra di loro.
D U d	Ms. 17-18	Ettore viene a sapere che sua madre è una prostituta. È sconvolto. Per "vendicarsi", commette un furto in ospedale. È arrestato dalla polizia e portato in carcere.
D ∩ d	Ms. 19-20	Alternanza di sequenze che vedono Ettore che chiama sua madre dal carcere dove sta morendo e Mamma Roma preoccupata per il figlio al quale pensa in continuazione.
D U d	Ms. 21	Ettore è morto. Mamma Roma è viva.

La madre inizia la storia separata dal figlio per via della sua vita di prostituta e la finisce separata di nuovo per colpa della morte improvvisa del ragazzo, malgrado i suoi sforzi per riunirsi a lui. Non è un racconto tradizionale che implica un cambiamento dello stato iniziale: da uno stato disgiuntivo si torna ad uno stato disgiuntivo; la prostituta rimane prostituta e i sotto-proletari rimangono sotto-proletari. Per questo, la trama abbastanza semplice da far pensare a quella di una fiaba segue solo fino a un certo punto il modello seguente proposto da Propp :³²⁷

- I. **Uno dei membri della famiglia si allontana da casa** – *Separazione iniziale fra Mamma Roma e il figlio Ettore dovuta alla sua segreta condizione di prostituta.*
- II. **All'eroe è imposto un divieto (o un ordine / invito)** – *Divieto di vivere insieme al figlio per mantenere il suo segreto.*
- III. **Il divieto è infranto** – *Va a riprendersi il figlio allo scopo di vivere insieme a lui.*
- IV. **L'antagonista tenta una ricognizione** (*non è raccontato*)
- V. **L'antagonista riceve informazioni sulla sua vittima** (*non è raccontato*)
- VI. **L'antagonista tenta di ingannare la vittima per impadronirsi di lei o dei suoi averi** – *Carminè va a trovare Mamma Roma per farla tornare a battere perché ha bisogno di soldi.*
- VII. **La vittima cade nell'inganno e con ciò favorisce involontariamente il nemico** – *Mamma Roma cede a Carminè.*
- VIII. **L'antagonista arreca danno e menomazione a uno dei membri della famiglia** – *Carminè impedisce conseguentemente a Ettore di vivere subito la nuova vita promessa dalla madre.*
- IX. **La sciagura o mancanza è resa nota; ci si rivolge all'eroe con una preghiera o un ordine, lo si manda da qualche parte o lo si lascia andare.** (*Conversazione con i "colleghi" della strada e addii di Mamma Roma ad essi?*)
- X. **Il cercatore acconsente o si decide a reagire** – *Mamma Roma non abbandona le sue pretese e prosegue nel suo sogno di dare al figlio una vita da piccolo-borghese.*
- XI. **L'eroe abbandona la casa** – *Secondo trasferimento a Casa Cecafumo.*
- XII. **L'eroe è messo alla prova, interrogato, aggredito ecc., come preparazione al conseguimento di un mezzo o aiutante magico** – *Le sventure di Mamma Roma e di Ettore prima della vicenda della trattoria.*
- XIII. **L'eroe reagisce all'operato del futuro donatore** – *Ricatto per ottenere un posto da cameriere per il figlio da Pellissier.*
- XIV. **Il mezzo magico entra in possesso dell'eroe** – *Finta situazione da piccolo borghese conferita ad Ettore dal suo lavoro da cameriere e dalla motocicletta.*
- XV. **L'eroe si trasferisce, è portato o condotto sul luogo in cui si trova l'oggetto delle sue ricerche** – *Scena nella trattoria in Trastevere.*

³²⁷ Vladimir Ja. PROPP, *Morfologia della fiaba* (a cura di Gian Luigi Bravo), Torino, Giulio Einaudi Editore, 1966. Nella tabella qui riprodotta appare in grassetto la struttura classica della favola così come l'ha definita Propp e in corsivo quanto avviene esattamente in *Mamma Roma*.

- XVI. L'eroe e l'antagonista ingaggiano direttamente la lotta** – *Ritorno di Carmine che si avvicina pericolosamente a Ettore.*
- XVII. All'eroe è impresso un marchio** – *Si tratta qui di un marchio psicologico legato alla notizia brutale del vero mestiere della madre, che provoca successivamente un marchio fisico: la febbre dovuta allo sconvolgimento del ragazzo.*

Dopodiché, la struttura cambia del tutto e diventa impossibile trovare altri punti di contatto con la struttura tipica della fiaba. L'antagonista non è vinto, la sciagura iniziale non viene rimossa; non ci sono il ritorno dell'eroe e la sua persecuzione, seguiti dal suo riconoscimento; l'antagonista non viene punito. *Mamma Roma* è una specie di parodia drammatica della fiaba: riprende la sua struttura, la riproduce perfettamente per poi, ad un certo punto, staccarsene radicalmente e rovesciarla. È una tecnica che usa spesso Pasolini, persino nel suo modo di trattare l'argomento sacro. Le sue fiabe non finiscono bene, allo stesso modo i suoi cristi non risuscitano. La finalità, in quei casi, non è ovviamente il riso, la satira, ma piuttosto la contestazione del lieto fine – visto che in entrambi i casi è proprio questo a far difetto fra l'oggetto imitato e l'oggetto che imita –, l'affermazione che non c'è una giustizia, che le cose nella vita non finiscono mai come nelle fiabe. Il finale di *Mamma Roma* delude le aspettative del lettore: vede la morte dell'innocente, il fallimento del piano narrativo della protagonista e il trionfo del cattivo. È un finale proprio nichilista che non ha più niente a che fare con il genere fiabesco.

II. Il sacro in *Mamma Roma*

Come anticipato nella seconda parte del mio studio che affrontava la tematica del sacro da un punto di vista globale e trasversale, la sceneggiatura di *Mamma Roma* – come il film – è impregnata anch'essa di una dimensione religiosa notevole. L'analisi precedente avrà un impatto anche sullo studio tematico che sto per intraprendere: ho prima sottolineato quanto la dimensione tragica tradizionale (almeno dal punto di vista della protagonista principale Mamma Roma), anche se “parodica”, consenta di usare con profitto le teorie della narrativa del primo Greimas. L'analisi dei diversi soggetti e delle relazioni stabilite fra di loro mi permette ora di definire chiaramente Mamma Roma, Carmine e i vari attanti che compongono i loro programmi (Ettore, sorprendentemente e programmaticamente, rimane opaco) – e di definirli più precisamente in funzione di un discorso di tipo religioso che fa da cornice e da sfondo alla fabula. Il sacro, in *Mamma Roma*, è prevalentemente alluso, non viene esplicitato, come capita in opere ulteriori quali *Medea* o *Teorema*. Risente dell'influenza delle ricerche di Ernesto de Martino. Spesso viene rappresentata in *Mamma Roma* una religione popolare, scaramantica ed è precisamente una sacralità di tipo cattolico che viene messa in scena – Pasolini è ancora lontano dall'universalità caratteristica di Eliade e Frazer che forse non ha ancora letto e che influenzeranno ulteriori lavori (di nuovo la *Medea*, per fare un esempio). Lo si capisce chiaramente dai numerosi parallelismi con il *Vangelo* e dalle problematiche cattoliche che vengono sollevate (la colpa e il perdono, la responsabilità universale e quella collettiva). Nel punto precedente ho quindi analizzato il testo con gli strumenti della sintassi narrativa greimasiana e proppiana; il testo di *Mamma Roma* si è dimostrato un testo del tutto idoneo a tale tipo di analisi, un testo che, malgrado i suoi accenti tragici, si inserisce nella vasta tradizione letteraria della mimesis inferiore, come tanti testi di Zola, Verga, Mary Shelley e Boccaccio – per citare qualche nome. Northrop Frye, ancora lui, ha sottolineato, nella sua *Anatomia della critica*, la presenza all'interno della letteratura moderna occidentale, di archetipi che ritroviamo fra l'altro nella Bibbia, il libro sacro per eccellenza della nostra cultura.³²⁸ In *Mamma Roma*, questo fenomeno di ripetizione di archetipi è abbastanza

³²⁸ “We met in the first essay the principle that in every age of literature there tends to be some kind of central encyclopaedic form, which is normally a scripture or sacred book in the mythical mode, and some ‘analogy of revelation’, as we called it, in the other modes. In our culture the central sacred book is the

esplicito come cercherò di dimostrare nell'analisi della sceneggiatura. Per quanto riguarda il film, esso è leggermente più ambiguo. Comincerò con l'analisi della prima sequenza prima di approdare ad una riflessione più globale sull'opera, sui suoi personaggi e sui suoi ambienti. Questa prima sequenza è insieme l'incipit della fabula ma anche il prologo e il parodo di quel testo di cui abbiamo già individuato i tratti tragici. In effetti, come si vedrà adesso, la prima sequenza ha una funzione introduttiva alla fabula (come il prologo della tragedia greca) e comporta anche un breve momento cantato che corrisponderebbe allora al parodo greco (a differenza della tragedia sono però i protagonisti stessi a cantare in *Mamma Roma*).

1) Analisi della sequenza iniziale

La sceneggiatura di *Mamma Roma* si apre con l'irruzione alla festa di nozze di Carmine e Clementina di "tre bei maialetti", con tutta la connotatività legata a quegli animali. Va notato il singolare ma significativo contrasto creato dall'abbinamento della festa di matrimonio – un sacramento religioso – con la presenza di volgari suini. Il linguaggio dei commensali (il "coro" in questo simulacro di parodo), come alcune didascalie del narratore, sono impregnati da una cultura giudeo-cristiana e cattolica:

p. 157:

PADRE DELLA SPOSA (*continua a battersi il petto*) ... semo gente che ce l'avemo er core! E... (*dice farneticando della frasi bibliche in genzanese, senza capo né coda*)

MAMMA ROMA (...) E che ce volete insegnà la Bibbia a noi! La Messa va detta cantando, mica così!

CARMINE (*canta*)

Fiore de sabbia,
Tu ridi, scherzi, fai la santa donna,
e invece in petto schiatti da la rabbia.

p.158-159:

1° PAPPONE Va beh che hai spadronato! E cinque anni de schiavitù so' tanti. Va beh, che adesso de li sordi fai tutto der Santo! (...)

p. 159:

Christian Bible, which is also probably the most systematically constructed sacred book in the world" (N. FRYE, *Anatomy of criticism. Four Essays*, cit., p. 315).

CARMINE Te benedico in nomine Patris, Filii et Spiritus Santi. Morto un Pappa se ne fa 'n'altro!

MAMMA ROMA Papponcello mio papponcello mio!

MAMMA ROMA I fiji, che so' i fiji! (*si rivolge a Carmine e a Clementina*) Auguri, 'a sposi! Fatene tanti de fiji! Come Giacobbe!

p. 160:

MAMMA ROMA Auguri, 'a sposi! Potessivo stà pe' tutta la vita vostra in grazia de Dio! Voleteve tanto bene quanto n'ha da entrà dentro casa mia!

Il sentimento religioso, o più esattamente l'adesione al cristianesimo o al cattolicesimo è superficiale: ci si scherza sopra oppure la si vive in una modalità scaramantica. Lontani dai grandi discorsi teologici, i commensali appartengono ad un mondo arretrato e semplice dove sopravvivono i rituali e dove non vengono messe in discussione le tradizioni. La religione fa parte del loro immaginario collettivo e perciò emerge sempre nei discorsi, soprattutto nelle esclamazioni. Il loro rapporto alla religione si potrebbe definire un paganesimo con tratti cristiani : la Roma sottoproletaria rappresentata in *Mamma Roma* è paragonabile in quel senso alla Lucania descritta da de Martino con i suoi santi pagani e le sue superstizioni che combinano antiche credenze contadine e tradizioni cattoliche. A pagina 157 il padre della sposa “*farnetica delle frasi bibliche in genzanese, senza capo né coda*”: il discorso biblico non viene sempre capito da chi ne fa uso. A pagina 159, Carmine, misterioso, procede ad una benedizione sacra (“*Te benedico in nomine Patris, Filii et Spiritus Santi*”) che viene seguita subito dopo da una battuta blasfema: “*Morto un Pappa se ne fa 'n'altro!*” Al quale Mamma Roma risponde, sullo stesso tono: “*Papponcello mio papponcello mio!*” Oltre ad assimilare Papa e pappone, Carmine si conferisce un'autorità divina che potrebbe qui sembrare solamente scherzosa ma che invece anticipa l'atteggiamento di quel personaggio nel corso della vicenda: sarà infatti il soggetto ipertattico, padrone del destino di Mamma Roma, in grado di darle la libertà e di levargliela in modo del tutto arbitrario. Ma il riferimento più importante è localizzato nella conclusione della prima sequenza e quindi del primo microsintagma:

Gira vorticoso intorno: e vorticoso gira intorno a lei la tavolata dell'Ultima Cena. Finché cade col sedere per terra, il velo di sghimbescio sulla fronte, sui baffoni finti, sulla bocca che ride.³²⁹

³²⁹ PC, p. 160.

Quest'intervento di un narratore eterodiegetico dalla focalizzazione illimitata³³⁰ offre una presa di distanza significativa rispetto alla scena descritta: un parallelismo è chiaramente stabilito con l'Ultima Cena di Cristo insieme agli apostoli. È interessante vedere che in una versione abbandonata di questa prima sequenza, Pasolini era stato più esplicito ancora:

Una tavolta [sic] come quella dell'Ultima Cena, a ferro di cavallo, con una quarantina di invitati: parenti della sposa, burini, neri come tizzoni, e i colleghi dello sposo: tutti papponi.

E anche:

I papponi, allineati come gli Apostoli intorno alla tavolata burina, le danno spago.³³¹

Queste allusioni portano chiaramente il lettore sul piano simbolico religioso. Come la storia del tacchino e dell'oca nelle *Mille e una notte*, ricordata da Mark Turner nel primo capitolo di *The Literary Mind*,³³² queste allusioni alla Passione di Cristo hanno le sembianze di una parabola: potrebbero essere una proiezione della "target-story", la storia di Mamma Roma e di Ettore, che sta per essere raccontata, insomma una specie di avvertimento per i personaggi e per il lettore o lo spettatore. Il paragone con l'Ultima Cena costituisce però una *mise en abyme* particolarmente trasgressiva perché costringe il lettore a dedurre che chi sta seduto al posto centrale del tavolo raffigura Cristo. Quelli che dovrebbero stare seduti al centro, però, sono Carmine e la sua sposa. Carmine non corrisponde per niente all'immagine evangelica di Gesù Cristo. Siccome l'Ultima Cena è un episodio biblico intimamente legato al tradimento di Giuda e alla morte di Cristo, è un cattivo presagio evocarla sin dall'inizio: ci si può aspettare a un seguito sotto il segno del calvario. La morte di Gesù, nella sceneggiatura di *Mamma Roma*, corrisponderà a

³³⁰ Se in un primo momento si poteva pensare *a priori* ad una focalizzazione esterna più adeguata alla cinepresa, la breve introduzione nella mente della protagonista dedotta dalle parole "e vorticosa gira intorno a lei la tavolata dell'Ultima Cena" costringe il fruitore ad allargare la focalizzazione ad un punto di vista illimitato.

³³¹ Questa versione è conservata nell'archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze (Ds. In copia carbone; II. 2. 46. 1; carte n. 205). Queste righe più esplicite sono state scartate dalla sceneggiatura sulla quale lavoro (quella pubblicata nei Meridiani che è anche quella pubblicata dall'editore Garzanti, poco prima dell'uscita del film), ma sono state ripristinate con lievi modifiche in *Alì dagli occhi azzurri* (P. P. PASOLINI, *Mamma Roma, Alì dagli occhi azzurri*, cit., pp. 363-364).

³³² M. TURNER, *The Literary Mind*, Oxford University Press, 1996.

quella di Ettore. I tradimenti saranno tanti: Ettore vive come un tradimento il segreto di sua madre e la tradisce pure lui rubandole il disco sul quale hanno ballato il tango; Carmine tradisce Mamma Roma quando decide di rimandarla a prostituirsi dopo essersi ritirato dal prossenetismo; Mamma Roma tradisce se stessa e il suo passato – di cui fa parte Carmine –, illudendosi di poter diventare qualcun altro, di cambiare il destino del figlio. Le letture di *Mamma Roma* possono moltiplicarsi all'infinito, così come le ipotesi sui programmi narrativi di ognuno. Il testo non è per niente univoco. L'importante è che susciti aspettative.

In questo primo microsintagma si delineano diverse categorie di riferimenti e di allusioni al tema del sacro. Sono molte le espressioni e le formule scaramantiche che tradiscono un cattolicesimo arcaico, ormai parte dell'inconscio collettivo. Ma soprattutto va notata la presenza di uno dei motivi individuati nella seconda parte di questo studio: il motivo della Passione di Cristo, che si deduce dalle significative allusioni all'Ultima Cena. In qualità di incipit, questa prima sequenza, che suscita un certo numero di aspettative nel fruitore, è fondamentale. Viene completata poi da uno sviluppo che non delude queste aspettative. Così, il primo macrosintagma vede una predominanza del motivo della Passione (e dei riferimenti biblici in generale), come se si trattasse di porre una cornice e di orientare la lettura nella direzione già intuita sin dalla prima sequenza. Questo macrosintagma allude anche molto spesso a Dio e soprattutto al Diavolo, all'Inferno, che saranno meno presenti invece negli altri due macrosintagmi. Il secondo invece esplora il motivo / tema della Chiesa, attribuendogli un ruolo di prima importanza e ponendo in primo piano la figura del prete. L'ultimo macrosintagma è ricco di riferimenti culturali, letterari e simbolici. Questi conferiscono alla caduta e alla morte di Ettore un aspetto poetico e mitico, che tenderebbe a relativizzare la lettura in chiave cristologica, orientando il racconto sul piano della creazione artistica e della narrazione epico-lirica. Indizi di un destino funebre, di una catastrofe ventura, sono disseminati in tutta la sceneggiatura, dall'incipit fino alla concretizzazione effettiva della sciagura; questi appaiono importanti sia a livello della narrazione (perché creano la suspense e sono intimamente legati ai programmi narrativi dei diversi personaggi) sia a livello di una lettura "biblica".

2) Il sacro nella sceneggiatura di *Mamma Roma*: personaggi e ambienti

Attraverso uno studio approfondito dei personaggi e dell'ambientazione nell'integralità del testo, intendo qui sottolineare e confermare lo sfondo religioso che è stato annunciato fin dalla prima sequenza. Tale sfondo religioso verrà approfondito e arricchito man mano che si dispiega la fabula. Vi contribuisce l'intero contesto in cui avvengono i fatti narrati – Roma, la borgata, la Chiesa, ecc. Ma, prima di tutto, vi contribuiscono i protagonisti: Mamma Roma, Ettore e Carmine – quella specie di “Trinità sottoproletaria” – ai quali si aggiunge il personaggio di Bruna.

2.1) I personaggi: Mamma Roma, Ettore, Carmine e Bruna

Mamma Roma è un personaggio ambiguo: benché raccolga la simpatia del lettore della sceneggiatura, i suoi valori, in una prospettiva marxista che è quella in cui si inserisce il pensiero di Pasolini, sono sbagliati perché sono quelli del consumismo, della piccola borghesia, dei Farisei. Oltre a venerare dei falsi idoli – il denaro e le apparenze –, Mamma Roma è un personaggio sbadato, volgare, rozzo e pretenzioso: intende realizzare il suo “folle” e “confuso” “sogno fariseo”³³³ – quello di trasformare Ettore in piccolo-borghese – e non tollera la minima concessione. Il comportamento di Mamma Roma attualizza questa strofa di *Versi sottili come la pioggia*:

Frattanto il sottoproletariato,
che effettivamente esisteva,
ha finito col diventare
una riserva della piccola borghesia.³³⁴

Mamma Roma disprezza la classe operaia. Cerca di integrarsi in una categoria sociale che giudica ideale perché è quella che viene santificata dalla società di consumo ancora giovane. Il suo atteggiamento è in contraddizione con l'ideologia di Pasolini che, nella sua ultima intervista, concessa a Furio Colombo e Gian Carlo Ferretti, il 1 novembre

³³³ PC, p. 180 : “I suoi occhi, la sua faccia, i suoi capelli: su tutto arde il sogno fariseo, piccolo-borghese, folle, confuso.”

³³⁴ P. P. PASOLINI, *Versi sottili come la pioggia* in *Tetro entusiasmo* in *Bestemmia. Tutte le poesie*, op. cit., pp. 253-254.

1975, diceva: “*Ho la nostalgia della gente povera e vera che si batteva per abbattere quel padrone senza diventare quel padrone.*”³³⁵ Si intuisce questa nostalgia sin dal *Vangelo secondo Matteo*, nel 1964. In un’ottica politica o ideologica, Mamma Roma non è per niente un’eroina sociale del sotto-proletariato. Invece, a livello puramente narratologico, il personaggio di Mamma Roma è il prototipo dell’*alazon*, un personaggio che, se nella commedia o la satira farebbe ridere e verrebbe ridicolizzato, in un’opera tragica diventa l’eroe.³³⁶ Si verifica in effetti che nonostante i suoi difetti la donna suscita simpatia: seduce il destinatario e riesce quasi a convincerlo della validità della sua impresa. Il lettore è colpito dal suo amore per il figlio, sentimento che diventa il motore della sua redenzione. Mamma Roma lascia la strada, sceglie una vita onesta e soffre senza lamentarsi affinché Ettore abbia una vita migliore della sua. La sua volontà irremovibile è impressionante, come la sua abnegazione. È anche il senso del sacrificio che orienta la simpatia del lettore verso questo personaggio. È la protagonista patetica di cui Northrop Frye commentava il dramma della sua esclusione sociale. Non si tratta qui però della caduta di un eroe tragico: Mamma Roma non può cadere più in basso. Ma si ostina a illudersi che un’ascesa sociale sia permessa, se non a lei, al meno a suo figlio. Vive il dramma dell’impossibilità di quel salto di qualità.

Dall’inizio della storia, cominciata con un riferimento esplicito all’Ultima Cena, Mamma Roma appare come un Cristo risuscitato. La sua risurrezione avviene una domenica, giorno del Signore. Prostituta ritirata e pentita, è pronta per una nuova vita piena di speranza. In diverse repliche e descrizioni nella sceneggiatura, vari parallelismi vengono stabiliti fra lei e Cristo: la sua vita sarebbe un “*calvario*”,³³⁷ “*si farebbe mettere in croce per suo figlio*”,³³⁸ ecc. Però, nonostante questi numerosi accenni, più che a Gesù Cristo – e nonostante un’altra forte somiglianza con Maria Maddalena, la peccatrice pentita – Mamma Roma è la Madonna. Mentre girava il film Pasolini stesso scriveva una poesia in cui paragonava la madre di Ettore alla madre di Cristo:

³³⁵ F. COLOMBO e G. FERRETTI, *L’ultima intervista di Pasolini*, Roma, Avagliano Editore, 2005, p. 59.

³³⁶ In *Anatomy of Criticism*, il glossario finale dà la seguente definizione del termine “*alazon*”: “*A deceiving or self-deceived character in fiction, normally an object of ridicule in comedy or satire, but often the hero of a tragedy. In comedy he most frequently takes the form of a miles gloriosus or a pedant.*” (N. FRYE, *Anatomy of Criticism*, cit., p. 365.)

³³⁷ PC, p. 236 : “*E comincia la lunga carrellata su quella nuova tappa del suo calvario... Interminabile.*”

³³⁸ PC, p. 213 : “*Di’ la verità... Te faresti pure mette in croce, per lui eh?*”

Una infinita carrellata con Maria
che avanza, chiedendo in umbro
del figlio, cantando in umbro l'agonia.³³⁹

È prevalentemente una *mater dolorosa*, una Vergine Maria prostituta che piange il figlio, frutto delle sue viscere, che le sarà tolto, rapito da una morte ingiusta, sacrificato su un altare profano, le braccia in croce. Si ritrova nella posizione della Madonna lodata da Jacopone da Todi nel suo *Stabat mater*,³⁴⁰ con la differenza che Mamma Roma non accetta il destino doloroso del figlio. La sceneggiatura si conclude in effetti sul suo tentativo di darsi la morte, sulla sua rivolta furiosa, sulle sue accuse e quindi su un atteggiamento che sancirebbe la Chiesa cattolica.³⁴¹ Mamma Roma non è una Madonna rassegnata, e non è neanche una Madonna lucana che esteriorizza il suo dolore in un lamento funebre:³⁴² nella sceneggiatura, “*il suo urlo disperato è insieme un ringhio di belva, un'accusa*”³⁴³ e si riduce a due parole pronunciate più volte – “*i responsabili*” – davanti alla distesa di Roma. Nel film il suo grido viene addirittura ridotto al silenzio – che non è rassegnazione ma impossibilità di esprimere il proprio rancore con la propria voce.

Ettore, al contrario di sua madre, è un personaggio silenzioso, sempre un po' in disparte. Osserva, con il suo occhio da “*animaletto selvatico*”.³⁴⁴ Come detto prima, il suo programma narrativo rimane opaco al fruitore che ha un accesso molto limitato a questo personaggio. Ettore, qualsiasi sia il suo ruolo nella fabula, è il grande perdente in questa storia. È l'innocente che morirà tragicamente e ingiustamente alla fine della storia, il “*pharmakos*” che pagherà per tutti, nonostante la sua innocenza o piuttosto per colpa di questa. Ma le descrizioni, nella sceneggiatura, ne fanno anche una specie di Cristo, precisando e personalizzando in chiave cristiana questo banale capro espiatorio – come del resto avviene spesso nelle opere di Pasolini. Così, Ettore al mercato evoca Gesù in

³³⁹ Lo ricorda il padre Virgilio Fantuzzi, in *Storia del Cinema italiano*, cit. La poesia è tratta da *Poesie mondane* nella raccolta *Poesia in forma di rosa*, cit.

³⁴⁰ “(...) *Quis non posset contristàri, / piam mater contemplàri / dolentem cum Filio? / Pro peccàtis suae gentis / vidit Jesum in torméntis / et flagéllis subditum. / Vidit suum dolcem natum / moriéntem desolatum, / dum emisit spiritum. (...)*” (“*Chi non si rattristerebbe / al contemplare la pia madre / dolente accanto al Figlio? / A causa dei peccati del suo popolo / Ella vide Gesù nei tormenti, / sottoposto ai flagelli. / Vide il suo dolce Figlio / che moriva, abbandonato da tutti, / mentre esalava lo spirito*”).

³⁴¹ Il suicidio è vietato dalla Chiesa cattolica e i suicidi sono condannati severamente.

³⁴² Cfr E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, 1975.

³⁴³ *PC*, p. 263.

³⁴⁴ *PC*, p. 194.

mezzo ai mercanti del Tempio. Insistendo sulla sua purezza e sulla sua innocenza, il narratore lo definisce “agnellino”³⁴⁵. Alla conclusione della storia, Ettore muore disteso su un letto di contenzione che sembra quasi raffigurare un altare e il piccolo cadavere “è come un piccolo crocefisso, con le braccia tese, coi polsi legati: legati sono anche i piedi, e una cinghia gli stringe anche il petto”.³⁴⁶ Il critico Serafino Murri, nel saggio *Pier Paolo Pasolini*, coglie le allusioni:

Ettore, il giovane protagonista del film, è un inconsapevole e un innocente Cristo profano, che porta su di sé le stigmate del peccato originale materno. Il suo miserabile Calvario sono gli “stradoni” della “nuova” periferia romana, così simile nel paesaggio al paesello “burino” da cui è stato strappato a forza da sua madre per essere trapiantato in quell’ambiente estraneo e ostile.³⁴⁷

Il critico evoca anche, denunciandola, la

[...] stigmatizzazione e [della] messa a nudo della falsità dell’idea di una possibile integrazione sociale delle classi subalterne, alimentata dall’ideale borghese della “promessa di una felicità ulteriore”, processo mitizzante e fine a se stesso che si conclude con la trasformazione di questi moderni “umili” – nella mentalità, ma non di fatto – in confusi rappresentanti di un’ibrida, impaurita e incosciente classe infimo-borghese.³⁴⁸

È una denuncia che prende corpo quando Ettore muore, esattamente come il messaggio cristiano che una volta inchiodato sulla croce diede carne alla Parola: l’unica differenza è che mentre il messaggio di Cristo era ottimista, quello di Ettore è pessimista. Lo spiegò Pasolini stesso in un articolo sulla rivista *Filmcritica* riguardo alla problematica della responsabilità in *Mamma Roma*:

C’è dentro di me l’idea tragica che contraddice sempre tutto, l’idea della morte. L’unica cosa che dà una vera grandezza all’uomo è il fatto che muoia. (...) Il cattolicesimo è la promessa che al di là di queste macerie c’è un altro mondo e questo invece nei miei film non c’è, non c’è assolutamente. C’è soltanto la morte, ma non l’al di là.³⁴⁹

³⁴⁵ PC, p. 196.

³⁴⁶ PC, p. 258.

³⁴⁷ SERAFINO Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Il Castoro / L’Unità, 1995, p. 32.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 30.

³⁴⁹ Cfr “Mamma Roma ovvero dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva”, a cura di Nino Ferrero, in *Filmcritica* n°125, settembre 1962, Milano, OSP, 1962.

Come Mamma Roma, anche il personaggio di Ettore è ambiguo. Le aspettative del lettore sono deluse quando “l’agnellino”, in alcune sequenze, appare cattivo, crudele, indifferente nei confronti di una madre che lo adora. Soffre anche lui di una visione sbagliata dei veri valori, accecato com’è dai beni della società consumista. Ettore verrà arrestato dalla polizia dopo un furto e successivamente morirà legato ad un letto di contenzione. Ettore, piuttosto che Cristo, potrebbe raffigurare uno dei due ladroni crocefissi insieme a Gesù. Come lo farà un anno dopo per *La ricotta* che vede appunto come protagonista una comparsa che tiene il ruolo del ladrone buono, Pasolini relativizza la figura cristica. Ettore è Cristo, un “*povero cristo quattordicenne*”³⁵⁰ come ce ne sono tanti fra i “ragazzi di vita” pasoliniani. È ancora un ragazzino, quasi un bambino, che sogna gli elefanti e chiama la mamma quando, da solo, sente la morte arrivare. Eppure è anche un Cristo, giovane, perduto, abbandonato. Questo riassume l’umanità di Pasolini che miticizza la gente semplice. Con un rispetto profondamente cristiano, concede al più umile la sua parte di divinità.

Carmine, il terzo e ultimo componente di questa strana trinità sottoproletaria è l’antagonista principale al programma narrativo di Mamma Roma. Perciò è anche l’attante più in grado di rivalutare la fabula in maniera totalmente diversa. Carmine si oppone alla felicità della donna e, soprattutto, al suo desiderio di uscire dalla propria condizione di prostituta sottoproletaria. Carmine sembra quasi onnipotente nei suoi confronti. Come un dio ingiusto, tiene il destino di Mamma Roma fra le sue mani, negandole un suo libero arbitrio. Questo potere straordinario che usa contro Mamma Roma gli conferisce un carattere prevalentemente diabolico sul quale insistono parecchio le descrizioni nella sceneggiatura. Giovane, bello, seducente con i suoi “*baffetti del destino*”,³⁵¹ Carmine è un Mefistofele tentatore o un Lucifero come quello valorizzato dalla tradizione romantica: bello e attraente,³⁵² dotato anche di un erotismo sulfureo nel corso del XX secolo.³⁵³ Carmine somiglia all’angelo caduto che desta la

³⁵⁰ La battuta è ispirata a un verso de *La religione del mio tempo*, in *Poesie*, Milano, Garzanti, 1999, p. 88 (“*Poveri, allegri cristi quattordicenni*”).

³⁵¹ *PC*, p. 171: “*Carmine la guarda un poco in silenzio, con le labbra tumide sotto i baffetti del destino.*”

³⁵² Milton fu il precursore di questa tradizione nel suo poema *Paradise Lost*. Dopo di lui, Chateaubriand, Vigny, Baudelaire e altri presero la difesa del Diavolo, ormai non più rappresentato come un essere brutto, cornuto e dai piedi biforcuti. Nel 1848, Guillaume Geefs scolpì per la Cattedrale di Liegi un *Génie du mal* commovente per la sua bellezza.

³⁵³ Cf. C. BONVIN, *Ange diabolique et diable angélique : entre oppositions et complémentarités*, article rédigé dans le cadre d’une recherche menée à la Haute-Ecole de gestion de Lausanne, 2004, <http://www.comanalysis.ch/ComAnalysis/Publication83.htm> (consultato per l’ultima volta il 26 gennaio 2010).

pietà di Eloa nel poema omonimo di Alfred de Vigny.³⁵⁴ Come il Diavolo di Vigny, Carmine porta la morte dove passa. Dalla sua persona emana una “*luce omicida*”,³⁵⁵ egli pure “*brûle ce qu’il voit, flétrit ce qu’il touche*”.³⁵⁶ Figura essenzialmente negativa, antagonista assoluto, Carmine sembra essere un personaggio destinato a compiere il male all’unico scopo di arricchirsi come prosseneta di Mamma Roma. A meno che non sia piuttosto una specie di inviato, un angelo vendicatore di Dio che esegue le punizioni divine, come i diavoli della *Divina Commedia* di Dante, più volte citata nella sceneggiatura. Infatti, nella sua ingiustizia mantiene una certa giustizia: perché una vittoria sociale non si raggiunge nel modo in cui la concepisce Mamma Roma, lei deve essere fermata nella sua impresa e punita per il suo orgoglio. Come scrisse Anne-Cécile Huprelle nel suo saggio sul Diavolo: “*Personnage lucide, clé d’une intrigue, il est celui qui pousse à voir le monde tel qu’il est*”.³⁵⁷ Questo personaggio ha la capacità di proporre una lettura della fabula molto diversa da quella a favore di Mamma Roma che è spontaneamente adottata dal lettore della sceneggiatura o dallo spettatore del film. L’ambivalenza di Carmine si deduce anche dal fatto che assumerà brevemente la parte di Cristo, nella prima sequenza, in cui è proprio lui a presiedere la tavola dell’Ultima

³⁵⁴ “ [...]”

*Un jour, les habitants de l’immortel empire,
Imprudents une fois, s’unissaient pour l’instruire.
« Éloa, disaient-ils, oh ! veillez bien sur vous :
Un Ange peut tomber; le plus beau de nous tous
N’est plus ici: pourtant dans sa vertu première
On le nommait celui qui porte la lumière;
Car il portait l’amour et la vie en tout lieu,
Aux astres il portait tous les ordres de Dieu;
La terre consacrait sa beauté sans égale,
Appelant Lucifer l’étoile matinale,
Diamant radieux, que sur son front vermeil,
Parmi ses cheveux d’or a posé le soleil.
Mais on dit qu’à présent il est sans diadème,
Qu’il gémit, qu’il est seul, que personne ne l’aime,
Que la noirceur d’un crime appesantit ses yeux,
Qu’il ne sait plus parler le langage des Cieux ;
La mort est dans les mots que prononce sa bouche;
Il brûle ce qu’il voit, il flétrit ce qu’il touche;
Il ne peut plus sentir le mal ni les bienfaits ;
Il est même sans joie aux malheurs qu’il a faits.
Le Ciel qu’il habita se trouble à sa mémoire,
Nul ange n’oserait vous conter son histoire,
Nul ange n’oserait dire une fois son nom.*

[...]”

³⁵⁵ PC, p. 170: “*Gli occhi e i baffetti di Carmine hanno una luce omicida: disegnati dal destino, sembrano, con la dolcezza e il distacco delle cose ineluttabili.*”

³⁵⁶ Cfr il poema di Vigny.

³⁵⁷ A.-C. HUPRELLE, *Le Diable*, Paris, Plon, 2007, p. 84.

Cena. Ma Carmine costituisce anche una figura paterna in *Mamma Roma*. Ad Ettore manca un padre e l'unico personaggio che potrebbe chiudere il triangolo abbozzato dal ragazzo e da sua madre, nella sceneggiatura, è il prosseneta.³⁵⁸ Completando questa famiglia, quella figura paterna introduce un forte disagio: è un padre autoritario e spietato che gestisce la sessualità della madre, ma si intromette anche nella coppia potenzialmente incestuosa formata dalla madre e dal figlio, sottolineando così la deformazione dello schema tradizionale. In una modalità molto meno concreta, il sole, simbolo della divinità in tante civiltà,³⁵⁹ potrebbe raffigurare anche lui il padre (o Padre?). Talvolta presentato nel testo come un elemento aggressivo,³⁶⁰ il sole costituisce una figura molto vicina a quella di Carmine: le apparizioni del prosseneta vengono spesso accompagnate da un alone di luce (“omicida” o semplicemente solare) – e va ricordato che Lucifero è, letteralmente, quello che porta la luce. L'elemento solare e il personaggio demoniaco formano una coppia di antagonisti ambigui fortemente legati a due archetipi complementari: l'archetipo del padre e quello di Dio. Freud e Jung vedevano in effetti Dio come il risultato della sublimazione del padre. In pratica – e quest'ottica psicoanalitica coincide con il punto di vista marxista sul fenomeno delle religioni – gli uomini impotenti, sentendo il bisogno di una protezione e di una guida per affrontare le difficoltà della vita, riprodurrebbero nell'età adulta un comportamento della loro infanzia che consisteva nel vedere il proprio padre come un protettore. Mentre il padre terrestre viene poco a poco desacralizzato dal bambino che cresce e diventa un uomo, la sua immagine rimane nell'inconscio e viene proiettata dal credente adulto su un padre celeste onnipotente e detentore della Verità.³⁶¹ D'altronde Stefania Parigi ha già sottolineato l'importanza assunta dalla luce e dal sole nel primo film di Pasolini, *Accattone*, un'opera che presenta numerose similitudini con *Mamma Roma*. Parigi insiste ad esempio sull'associazione fra il sole e l'idea della morte³⁶² e vede, nell'uso di

³⁵⁸ Se è solo una supposizione nella sceneggiatura pubblicata e nel film, in una versione anteriore conservata all'Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux, un legame amoroso remoto fra Carmine e Mamma Roma risulta esplicito. Testimonianza di ciò, questa battuta di Carmine rivolta a Mamma Roma: “Ah, sei contenta? E pensà, ciavevo quasi l'età sua quando me so' messo co' te...” (Ds. in copia carbone. II. 2. 46. 1; carte n. 205).

³⁵⁹ Nell'Egitto antico (Râ, Aton), nella Grecia antica (Helios), nelle civiltà azteca (Huitzilopochtli) e giapponese (Amaterasu).

³⁶⁰ PC, p. 193: “Mamma Roma grida spavalda, ma mica tanto come prima. E intorno a lei tutti gridano, nella bolgia orientale del mercato bruciato dal sole.”; p. 195: “Ettore è là, di schiena, che corre lungo il mercatino, sotto il sole accecante.”

³⁶¹ Cf. R. OSBORN, *Marxisme et psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1974, pp. 83-84.

³⁶² “L'idea della morte passa soprattutto attraverso la messa in scena di un sole ‘immemorabile’ e feroce, che esalta e insieme consuma il corpo di Accattone”, S. PARIGI, *Storia del Cinema*, cit., p. 114.

una luce abbagliante, una maniera di sottolineare l'estetismo funebre caratteristico delle opere di Pasolini.³⁶³

Bruna, pur essendo un personaggio secondario come la prostituta Biancofiore, orienta la storia in modo decisivo. Inoltre, assume anche lei una dimensione mitico-religiosa molto forte. L'incontro fra Bruna e Ettore è alla base di una prima rottura fra Mamma Roma e suo figlio. Sarà la ragazza – anticipando le minacce di Carmine – a rivelare ad Ettore il segreto della madre e conseguentemente a precipitare il ragazzo verso la propria fine. Bruna è Eva, la prima donna, che inizia Adamo alla Verità e, così facendo, precipita tutti e due fuori dall'Eden, condannando l'umanità a vivere nella sofferenza senza via di uscita. Benché in pratica Bruna sia un'altra antagonista al programma narrativo di Mamma Roma, non lo fa apposta, perché non è cattiva: è solo semplicità. È incapace di assumere un atteggiamento responsabile e di essere padrona di se stessa. Con gli uomini, si lascia possedere da chi la vuole, senza opporre la minima resistenza. Prototipo della donna-oggetto, è sfruttata senza tregua da una società maschilista nella quale il sesso è una tappa obbligatoria per far parte della comunità. Attraverso il personaggio di Bruna, Pasolini punta il dito sulla mitica associazione fra *Eros* e *Thanatos*. Bruna è un essere molto sessualizzato; è il ricettacolo dei primi impulsi sessuali dei ragazzi del quartiere, incluso Ettore che ingenuamente se ne innamora. L'erotismo della ragazza è innocente, arcaico, libero e spensierato. Il suo *Eros* freudiano, cioè il suo impulso di vita – che non si riduce alla sessualità pur rimanendovi fortemente legato – è intenso. Lo è altrettanto il suo impulso di morte, *Thanatos*: l'atto sessuale che compie in modo compulsivo si trasforma agli occhi dei ragazzi in uno sfogo ai loro impulsi, in un atto fondamentalmente utilitaristico privo di amore. Ma, soprattutto, l'associazione di *Eros* e *Thanatos* nel personaggio di Bruna ha un impatto significativo sullo sviluppo narrativo. Bruna inizia Ettore all'amore; il ragazzo si innamora di lei e conseguentemente si allontana dalla madre rifiutandosi da ora in poi di collaborare al programma narrativo materno; Bruna rivela a Ettore il segreto della madre; Ettore, sconvolto, si ammala, si avvia alla delinquenza, si fa arrestare dalla polizia e mettere in carcere dove muore, separato di nuovo da Mamma Roma. Il detonatore inconsapevole di questa tragedia è quindi Bruna. La sessualità, anche quando è vissuta in modo ingenuo, provoca sempre una rottura, una sofferenza e, persino la

³⁶³ "Quello che Pasolini stesso, riprendendo Pietro Citati, definisce il proprio estetismo funebre, si manifesta, al di là delle battute luttuose e delle allegorie, nell'uso di una luce abbagliante che trasfigura la materia, dandole un'aria quasi irreali, una sostanza di fantasma.", *ibid.*

morte, nel caso di Ettore. Ma Bruna – prima donna di Ettore che lo precipita fuori dall’Eden adolescenziale – non è solo una Eva sottoproletaria dei tempi moderni: assume anche lei brevemente la figura mariale. La ragazza ha un bambino che sta per morire e forma, insieme alla sua creatura, un duo che rispecchia quello della Madonna col Figlio Gesù Cristo. A differenza di Mamma Roma e Ettore che rinviano il lettore a Maria che soffre per suo figlio morto sulla Croce, Bruna e il bimbo rimandano ad un’immagine biblica tante volte rappresentata dalla tradizione pittorica: quella della Madonna col bambino, che casualmente è quella riprodotta sulla medaglia che Ettore offre a Bruna dopo averla comprata con i soldi rubati alla madre.³⁶⁴

In *Mamma Roma* abbondano questi giochi di specchio che è più facile cogliere alla lettura della sceneggiatura che alla visione del film. Essi si inseriscono in un intero contesto che prosegue in questa doppia lettura.

2.2) L’ambientazione

Non solo i personaggi sono caratterizzati da questo continuo riferirsi alla Bibbia: anche i luoghi sono coinvolti in questo processo, descritti molto spesso in relazione con un luogo della tradizione religiosa giudeo-cristiana. Questi riferimenti geografici generalmente sono più facili da interpretare che i continui scambi di maschere dei personaggi che possono essere allo stesso tempo Giuda e Gesù, Maria di Magdala e Maria di Nazareth. Le indicazioni spaziali “biblicamente connotate” molte volte sono altrettanti indizi che anticipano l’esito tragico. Così, quando avviene il primo trasferimento a Casal Bertone di Mamma Roma con Ettore, il quartiere è paragonato niente di meno che alla “città di Dite”,³⁶⁵ che si trova nel sesto cerchio dell’*Inferno* di Dante, laddove vengono puniti gli eretici (*cfr* il canto nono). Dite,³⁶⁶ o Dis Pater, nell’Antichità romana, era il dio degli Inferi. Dite è anche il nome dato a Lucifero nella *Divina Commedia* di Dante,³⁶⁷ opera che d’altronde verrà citata diverse volte nella sceneggiatura. La felicità, a Casal Bertone, è breve; dura solo il tempo della canzone *Violino Tzigano* sulla quale ballano madre e figlio. Subito dopo arriva Carmine a

³⁶⁴ PC, p. 199.

³⁶⁵ PC, p. 165 : “Casal Bertone si erge giallastro contro il cielo, come la città di Dite.”

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 324.

³⁶⁷ *Ibid.*, XI, 65, p. 108 ; XII, 39, p. 116 ; XXXIV, 20, p. 304.

ricattare Mamma Roma. Quando Carmine se ne va, Mamma Roma torna nell'appartamento e guarda fuori dalla finestra: vede il cimitero del Verano, con i suoi cipressi e le sue croci.³⁶⁸ Le cose non migliorano dopo il trasloco a Cecafumo. Lì, le Ina-Case formano uno sfondo apocalittico.³⁶⁹ Mamma Roma torna a prostituirsi “*in fondo al viale delle Anime Perse*”³⁷⁰ che è perfetto per girare una “*lunga carrellata su quella nuova tappa del suo calvario*”³⁷¹. Questi riferimenti funebri assumono tutti quanti un carattere profetico: tali evocazioni stereotipate del calvario, del cimitero, dell'Inferno e dell'Apocalisse non possono che condurre verso la morte. Va citata però un'altra descrizione ambientale che non mira direttamente ad anticipare un esito funebre ma rafforza la lettura evangelica della storia di Mamma Roma:

In una lieve scesa che dà sull'orizzonte di Gerusalemme, col prato dell'acquedotto, tra due burroni di case a spigoli e pergolati – l'INA-Case di Cecafumo – è ammassato, in brulicante ordine, il mercato.

I banchi coi loro tendoni, e con in mezzo il corridoio accalcato di clienti, sono un ammucciamiento che ha qualcosa di cinese e di indiano. E intorno, sole, spazio, grida.

Mamma Roma è dietro il suo banco di frutta: diventata idolo, un idolo nero e scarmigliato, con in faccia dipinta la soddisfazione.³⁷²

Il narratore non insinua più un eventuale collegamento con il vangelo: il parallelismo ormai è chiaro. Il narratore finge una confusione molto significativa. La città descritta non è più Roma, ma Gerusalemme,³⁷³ oppure Roma è Gerusalemme. Il secondo paragrafo porta il lettore in mezzo ai mercanti del Tempio e, nel terzo paragrafo, Mamma Roma diventa un idolo, cioè una specie di rivale per il Signore. Il personaggio di Mamma Roma è quindi, ancora una volta, rimesso in discussione. Malgrado il suo calvario che l'ha avvicinata a Cristo, malgrado la somiglianza con la Madonna, diventa ora un'antagonista di Gesù.

Infine, una riflessione sull'ambientazione in *Mamma Roma* non sarebbe completa se non venisse dedicata un'attenzione particolare alla chiesa, intesa come edificio e non

³⁶⁸ PC, p. 173.

³⁶⁹ PC, p. 184: “*Se ne stanno lì, sospirosi, abbacchiati e bulli come giovanotti, contro lo sfondo caramelloso e apocalittico, della Ina-Case.*”

³⁷⁰ PC, p. 235.

³⁷¹ PC, p. 236.

³⁷² PC, p. 191.

³⁷³ Pasolini probabilmente insinua qui una confusione con il quartiere di Roma in cui si trova la basilica di Santa Croce in Gerusalemme ma l'ambiguità è stata senza dubbio voluta e ricercata.

come istituzione. Essa fa da scenario a ben tre microsintagmi (6, 10 e 12). È descritta come un luogo “*tremendo*”³⁷⁴ – l’aggettivo viene ripetuto due volte a poche righe di distanza –, ma anche macabro, gelido, brutto e privo di umanità. Non è il solito posto ospitale nel quale la gente viene per trovare conforto e pace interiore. Ci si va per dovere – religioso o sociale – o per osservare e farsi vedere. Mamma Roma infatti va a messa insieme al figlio allo scopo di far entrare Ettore nel mondo idealizzato dei “Farisei”, dei borghesi. La chiesa è fra le mani di questi e fra quelle di un prete sceso a patti con loro soprattutto per una questione di vantaggi economici: i doni generosi dei fedeli servono a restaurare l’edificio religioso. Esso viene chiamato “*la brutta chiesa del regime democristiano*”. La chiesa – luogo di culto dei cattolici – viene associata ad un partito – la DC, qualificata qui di “*regime*”. È lo stesso partito che Pasolini volle processare una decina di anni dopo la stesura del film *Mamma Roma*, accusandolo fra l’altro di aver degradato la società e gli Italiani e di essere responsabile dell’esplosione della cultura di massa e dei *mass-media*. Il partito democristiano è il partito fariseo; i borghesi democristiani contemporanei a Mamma Roma sono i farisei dei primi anni dell’era cristiana, ipocriti e intolleranti. Pasolini sembra suggerire che ci vorrebbe un nuovo Cristo per rovesciare i Farisei moderni ma la fine della sceneggiatura è segnata da un pessimismo molto diverso dall’ottimismo evangelico: niente cambia e sono sempre gli umili a pagare. La chiesa di *Mamma Roma* è anche detta “*novecento*”³⁷⁵. A Cecafumo, vi è una Chiesa costruita durante il Novecento e, più precisamente, durante un decennio caratterizzato dalla figura del democristiano Fanfani: è la basilica di San Giovanni Bosco, la cui costruzione risale al 1952 e che venne consacrata nel 1959.³⁷⁶ È letteralmente la brutta chiesa del regime democristiano. In effetti la modernità della sua architettura moderna è un pugno nell’occhio in una città come Roma dove centinaia di chiese gareggiano in sontuosità. Pasolini vedeva nella modernità promossa dalla classe borghese rappresentante dei valori del consumismo un fascismo ancora peggiore di quello appena abbattuto alla fine della guerra. Negli *Scritti corsari*, avrebbe denunciato un’alleanza fra la Chiesa e lo stato borghese capitalista (alleanza assurda poiché Pasolini prevedeva il declino della Chiesa provocato appunto dallo stato borghese capitalista).³⁷⁷ Questa prospettiva politica che coinvolge la Chiesa e che è interna alla sceneggiatura si

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 178.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ La basilica di Don Bosco in effetti si vede a più riprese nel film.

³⁷⁷ P.P. PASOLINI, “Analisi linguistica di uno slogan”, in *Scritti corsari*, cit., pp. 12-16 (pubblicato nel *Corriere della Sera* col titolo “Il folle slogan dei jeans Jesus”, il 17 maggio 1973).

ritroverà, più sistematica e sviluppata, nella sceneggiatura inedita degli *Appunti per un film su San Paolo* che racconta la nascita di una Chiesa tutto sommato più politica che cristiana.

È utile aprire una parentesi per evocare il personaggio del prete che officia in questa chiesa. Sarà lui a sollevare la questione della responsabilità individuale parlando con Mamma Roma e ad incoraggiarla a riflettere. E sarà a partire dalla consapevolezza della propria responsabilità che Mamma Roma arriverà a produrre una riflessione sulla responsabilità collettiva. Mamma Roma va a trovare due volte il prete per chiedergli aiuto ma l'unica cosa che lui le propone è di trovare a Ettore un lavoro da manovale su un cantiere. Pur essendo sceso a patti con i Farisei e malgrado il suo atteggiamento moralizzatore nei confronti di Mamma Roma, il prete non è un personaggio completamente negativo. Pasolini a suo proposito disse:

È un prete del periodo del benessere, un prete neo-capitalista. In questo senso va colto quel minimo di originalità che può avere un prete, in una scena che dura cinque minuti; certo non l'ho potuto approfondire, però le parole che dice ad Anna Magnani, se lei ci pensa un momentino... non mi sembrano le solite parole di consolazione evangelica e clericale che dice un prete: egli riesce a dire qualcosa di abbastanza concreto, di abbastanza vivo, dimostrandosi, tutto sommato, un prete abbastanza moderno, aggiornato. (...) Questo prete non mi sembra del tutto convenzionale.³⁷⁸

Questo personaggio ambiguo è alla base di una riflessione che va sviluppandosi fino all'ultima replica della sceneggiatura. Aggiunge quindi uno spessore supplementare alla trama e una coscienza tragica a Mamma Roma. Al contrario della Chiesa, il parroco non va totalmente condannato. In quanto essere umano, ha i propri difetti e le proprie qualità. La sua figura si pone in contrasto con l'istituzione ecclesiastica che rappresenta. Il prete tende a simboleggiare questa umanità ricca di sfumature e così lontana dal marmo freddo della chiesa e dall'ingiustizia dei potenti. Costituisce comunque un elemento chiave nella sceneggiatura e quindi nella fabula.

³⁷⁸ N. FERRERO (a cura di), *"Mamma Roma ovvero, dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva"*, art. cit.

Mamma Roma: una storia “religiosa”

La sacralità, in *Mamma Roma*, è frutto di un processo di imitazione, di *mimesi*, della Bibbia e dei Vangeli in particolare. È un meccanismo che Pasolini ha applicato diverse volte nella stesura delle sue sceneggiature e nella realizzazione dei suoi film. I suoi personaggi, pur non avendo a prima vista nulla a che fare con Gesù o con i profeti del Vecchio Testamento, spesso sono avvolti di una sacralità che è facilmente rintracciabile nella Bibbia. Ne è così di Accattone, di Stracci o ancora dell’Ospite in *Teorema*. A volte si tratta di vere e proprie parodie con finalità umoristiche come si è rilevato nel *Fiore delle mille e una notte* o nel *Decameron*. Questa ossessione a proporre delle letture dei testi sacri all’interno della propria opera riattualizzandoli trova un apice ovviamente nel *Vangelo secondo Matteo* che, al contrario delle altre opere, prende come base un testo ben preciso del Nuovo Testamento e lo traspone il più fedelmente possibile sullo schermo. Per *Mamma Roma* Pasolini usa un processo di distanziamento, simile a quello usato in *Accattone* e ne *La ricotta*: ambienta la sua storia nella Roma che gli è più o meno contemporanea, i protagonisti sono degli emarginati che sfiorano sempre i limiti della legalità e della morale quando non li hanno già superati e, soprattutto, che non agiscono sempre nel bene. Pasolini costruisce un “*blended-space*”, così come lo ha definito Mark Turner: uno spazio mentale all’interno del quale vengono assimilati personaggi delle borgate romane della fine degli anni 1950 o dell’inizio del decennio successivo con personaggi della Bibbia che avrebbero vissuto più di millenovecento anni prima. La prima metà del primo secolo dopo Cristo – corrispondente al periodo in cui vengono ambientati i Vangeli – e l’inizio della seconda metà del ventesimo secolo sono due “*input spaces*”. Insieme producono un terzo spazio – il “*blend*” – nel quale si realizza il lavoro cognitivo, linguistico e – aggiungo – letterario.³⁷⁹ La Terra Santa dei tempi dei vangeli e la Roma borgatara del dopoguerra condividono strutture attanziali di base abbastanza simili (le vicende riguardano una madre e un figlio che morirà innocente pagando per colpe che non ha commesso; sullo sfondo i borghesi del Novecento e i farisei di Gerusalemme si somigliano molto). Il “*mapping*” è quindi di tipo strutturale. Ma *Mamma Roma*, rispetto ad *Accattone* e a *La ricotta*, gioca di più ancora sulla confusione e sul cambio continuo di maschere: Mamma Roma è una Maria

³⁷⁹ Cfr M. TURNER e G. FAUCONNIER, “Conceptual Integration and Formal Expression”, in *Metaphor and Symbolic Activity*, vol. 10, n. 3, 1995, pp. 183-203.

di Magdala o di Nazareth? E come mai, blasfema, si accaparra la Passione di quello che dovrebbe essere suo figlio con la sua vita di prostituta che è un calvario e il suo desiderio di farsi mettere in croce per quel figlio piuttosto che per un Padre celeste? L'agnellino Ettore è un doppio di Cristo o un ladrone buono che gli fa compagnia sulla croce? L'antagonista Carmine è un'incarnazione del Diavolo e quindi del Male o semplicemente del Destino? Ed è un caso che, come Eva per Adamo, Bruna sia la prima donna per Ettore, quella che gli fa conoscere il sesso e che lo precipita fuori da un Eden adolescenziale quando gli offre l'accesso alla "Conoscenza", cioè quando gli rivela il segreto della madre? Eppure sembrava anche lei una piccola Madonna col Bambino. Il testo è ricco di questi travestimenti cristiani dall'ambivalenza dionisiaca. Una possibile interpretazione la suggerisce involontariamente lo scrittore Carlo Levi nel suo molto demartiniano *Cristo si è fermato a Eboli*. Parla di contadini associati ad animali o a figure diaboliche, ma quello che scrive vale anche per i sottoproletari "burini" di *Mamma Roma* dalla doppia figura umana da un lato e santa o diabolica dall'altro,³⁸⁰ che si muovono in un universo loro a prima vista cristiano ma profondamente pagano:

Tutto, per i contadini, ha un doppio senso. La donna-vacca, l'uomo-lupo, il Barone-leone, la capra-diavolo non sono che immagini particolarmente fissate e rilevanti: ma ogni persona, ogni albero, ogni animale, partecipa di questa ambiguità. La ragione soltanto ha un senso univoco, e, come lei, la religione e la storia. Ma il senso dell'esistenza, come quello dell'arte e del linguaggio e dell'amore, è molteplice, all'infinito. Nel mondo dei contadini non c'è posto per la ragione, per la religione e per la storia. Non c'è posto per la religione, appunto perché tutto partecipa della divinità, perché tutto è, realmente e non simbolicamente, divino, il cielo come gli animali, Cristo come la capra. Tutto è magia naturale. Anche le cerimonie della chiesa diventano dei riti pagani, celebratori della indifferenziata esistenza delle cose, degli infiniti terrestri dèi del villaggio.³⁸¹

Le allusioni al Vangelo e alla storia biblica coinvolgono anche gli ambienti e i personaggi secondari: i borghesi vengono accostati ai Farisei e la città di Roma si confonde con Gerusalemme. Il testo crea così una serie di aspettative sistematicamente sfumate o contraddette nel corso dello sviluppo narrativo. In modo ironico, i riferimenti alla religione, qualche volta, subiscono un rovesciamento o una distruzione che spinge il fruitore ad interrogarsi sul senso profondo di ciò che sta leggendo (o guardando). Ironia, *mise en abyme* e mimesi: è la trinità stilistica del maestro Pasolini che, sfruttando i

³⁸⁰ Va ricordato che tutta la saga di Dioniso mostra una simile tensione fra umano e divino. Cfr. M. FUSILLO, *Il dio ibrido*, cit., p. 71.

³⁸¹ C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 2010 [1945], p. 102.

vangeli, la tradizione pittorica e l'inconscio collettivo, rivisita il mito cristiano attualizzandolo e adattandolo alla realtà delle borgate romane dei primi anni Sessanta con uno scopo che qualificherei di dialettico. Si serve dei valori cristiani – umiltà, speranza, amore, solidarietà, fede – per denunciare una società consumista moderna che non lascia più nessuno spazio a quei valori. Pasolini dà un nuovo soffio ad un discorso cristiano che si è allontanato da quel che fu all'origine affermando che Cristo è da cercare fra i più umili: in una prostituta pentita, nel suo pappone, ma soprattutto nella figura del giovane Ettore, ingenuo, povero, debole, che è vittima di colpe non sue, all'immagine dell'agnello mistico che va immolato o del semplice capro espiatorio, del *pharmakos*. Ma il poeta – e questo costituisce la specificità del pensiero pasoliniano di fronte alla religione – rovescia radicalmente l'ottimismo cristiano insinuando il dubbio sull'esistenza o la bontà di Dio e, soprattutto, concludendo il suo racconto con la morte di un innocente, punto finale che contraddice la speranza cristiana in un Aldilà, in una felicità celeste. Lungo questa sceneggiatura la cui letterarietà è indiscutibile, sono disseminati indizi che annunciano il finale tragico e che sono altrettanti segni della presenza del narratore all'interno del racconto. Il testo è imbevuto di un'ambiguità destabilizzante: il confine fra bene e male non è mai chiaro, così come la distinzione fra divino e diabolico. Anche se si ispira ad una storia religiosa che si avvicina quasi al mito e anche se non esita a esprimere giudizi morali sugli atti e i desideri dei personaggi della sua fabula, Pasolini rifiuta un manicheismo semplificatore.

La città di Roma sostituisce la città di Gerusalemme e diciannove secoli sono passati da quando Gesù, inchiodato sulla croce, urlava ad un Padre invisibile: "*Perché mi hai abbandonato?*" Poche cose sono cambiate: i Farisei ancora ci sono, come le ingiustizie, la sofferenza, la solitudine, la segregazione sociale. Mamma Roma, Ettore, Carmine, Bruna sono i protagonisti principali di un nuovo vangelo apocrifo firmato da un apostolo ateo, un vangelo che a differenza degli altri si conclude con la morte dell'eroe, e non con la sua risurrezione.

III. Dal testo al film

Mamma Roma è il secondo film realizzato da Pasolini, un anno dopo *Accattone* con cui condivide l'ambientazione romana fine anni Cinquanta - inizio anni Sessanta. Il film è relativamente fedele al testo della sceneggiatura. Poche sequenze sono omesse e quelle che lo sono hanno un'importanza minore nella trama (ad esempio saltano nel film la breve sequenza del dialogo fra Mamma Roma e la contadina a Guidonia prima dei ritrovamenti veri e propri con Ettore e la sequenza dell'aggressione di uno sconosciuto da parte del ragazzo alla fontana dopo aver litigato con gli amici; sono eliminati anche i sogni di Ettore in cui vede gli elefanti). Più rilevante è la fusione operata nel film fra le due sequenze della sceneggiatura incentrate tutte e due su un dialogo fra Mamma Roma e il prete: la sostanza del discorso tenuto dal prete non va persa ma a quel personaggio abbastanza importante nella sceneggiatura viene conferito un ruolo minore nel film. Il passaggio dal testo al film si opera anche grazie alla musica e a livello figurativo con diversi richiami alla tradizione pittorica. Mentre i dialoghi sono mantenuti così come sono o quasi, mentre lo svolgimento narrativo nel film rispecchia più o meno fedelmente quello della sceneggiatura, per quello che riguarda le descrizioni propriamente letterarie, c'è per forza qualcosa che si perde nella trasposizione filmica. Quel "qualcosa" in pericolo, la musica cerca di recuperarlo e di esprimerlo, così come alcune inquadrature che evocano un quadro ben noto a un pubblico colto ma non specializzato. Così, l'allusione all'Ultima Cena nella prima sequenza ("*vorticosa gira intorno a lei la tavolata dell'Ultima Cena*") nel film ovviamente non si coglie alla lettura ma attraverso la visione. La tavola delle nozze è a forma di "u" come il Cenacolo e inevitabilmente porta lo spettatore attento a stabilire un primo parallelismo. Un altro parallelismo è stato colto da tanti spettatori e studiosi – ma smentito dall'autore³⁸² con

³⁸² In una lettera ai lettori di *Vie Nuove*, Pasolini scriveva nel 1962 a proposito di questo: "Ah, Longhi, intervenga lei, spieghi lei, come non basta mettere una figura di scorcio e guardarla con le piante dei piedi in primo piano per parlare di influenza mantegnesca! Ma non hanno occhi questi critici? Non vedono che bianco e nero così essenziali e fortemente chiaroscurati della cella grigia dove Ettore (canottiera bianca e faccia scura) è disteso sul letto di contenzione, richiamano pittori vissuti e operanti molti decenni prima del Mantegna? O che, se mai, si potrebbe parlare di un'assurda e squisita mistione tra Masaccio e Caravaggio?" (*Vie Nuove*, il 4 ottobre 1962; riprodotto in una nota in PC, p. 3051). Nella rivista *Progresso fotografico* di settembre 1970, diceva di non essersi mai ispirato a un quadro quando girava i suoi film, ma che la sua ispirazione era comunque figurativa ("*da Masaccio, a Piero, ai Manieristi*") (cfr P. P. PASOLINI, "L'evoluzione della mia poetica figurativa", *Progresso fotografico*, settembre 1970; riprodotto anch'esso in PC, pp. 2790-2794, p. 2793).

il Cristo deposto di Mantegna, quando Ettore muore sul letto di contenzione, là dove nel testo c'è scritto che il ragazzo è “*come un piccolo crocefisso, con le braccia tese, coi polsi legati*”. Questa tecnica di trasposizione, Pasolini la usa comunque con parsimonia ed è incontestabile che la sceneggiatura fa molti più riferimenti ai testi sacri che il film. La musica invece assume una funzione narrativa più sistematica. Per parafrasare Pasolini, essa, in un film, è “*didascalica e emotiva*”.³⁸³ È la musica di Vivaldi che Pasolini sceglie per accompagnare il racconto drammatico di *Mamma Roma*. Tre motivi tratti da tre diversi concerti sottolineano i momenti più importanti della trama, assumendo in tal modo una connotazione funzionale all'interno della narrazione: si tratta del Largo in mi minore del Concerto RV 443, del Larghetto in sol minore del Concerto RV 481 e del Largo in fa maggiore del Concerto RV 540. Il primo (RV 443, Largo) corrisponde alle due visite di Carmine ma anche all'ultimo incontro con Bruna, fondamentale perché segna il momento a partire dal quale il ragazzo è ormai consapevole che sua madre si prostituisce. Il primo dei tre è quindi un motivo³⁸⁴ musicale che sottolinea l'aspetto tragico della storia narrata. Si potrebbe definire “motivo funebre” o “motivo del destino” ed è associato due volte su tre al personaggio di Carmine. Il secondo motivo musicale (RV 481, Larghetto) è invece legato al personaggio di Bruna: lo si sente durante i primi due incontri fra Ettore e la ragazza, ma anche quando Ettore ruba i dischi di sua madre per regalare a Bruna una collanina d'oro. Compare infine quando Ettore litiga con i suoi amici a proposito di Bruna che se ne va con loro. È il motivo della scoperta dell'*eros* oppure del primo amore adolescenziale. Infine il motivo musicale tratto dal Concerto RV 540 (Largo) è indubbiamente quello dell'amore materno. Corrisponde a due momenti in cui Ettore e Mamma Roma sono strettamente uniti: la bella sequenza della motocicletta che segna un breve momento di speranza e di spensieratezza e la drammatica agonia del ragazzo che chiama sua madre mentre lei non smette di pensare a lui. Malgrado la disgiunzione concreta fra madre e

³⁸³ “(...) *La funzione principale [della musica] è generalmente quella di rendere esplicito, chiaro, fisicamente presente il tema o il filo conduttore del film. Questo tema o filo conduttore può essere di tipo concettuale o di tipo sentimentale. Ma per la musica ciò è indifferente: e un motivo musicale ha la stessa forza patetica sia applicato a un tema concettuale che a un tema sentimentale. Anzi, la sua vera funzione è forse quella di concettualizzare i sentimenti (sintetizzandoli in un motivo) e di sentimentalizzare i concetti. La sua è quindi una funzione ambigua (che solo nell'atto concreto si rivela, e viene decisa): tale ambiguità della funzione della musica è dovuta al fatto che essa è didascalica e emotiva, contemporaneamente (...)*” (P. P. PASOLINI, “La musica nel film”, retro-copertina del disco *Dimensioni sonore 9*, LP di Ennio Morricone, RCA 1972; riprodotto fra l'altro in *PC*, pp. 2795-2796, p. 2795).

³⁸⁴ Qui ovviamente il termine “motivo” va inteso nella sua dimensione musicologica. Va quindi distinto dal motivo discorsivo intrinseco all'analisi tematica letteraria.

figlio consecutiva alla morte di lui,³⁸⁵ la musica riesce a ricongiungerli almeno su un piano astratto e sentimentale. Anche il montaggio vi contribuisce, facendo succedersi delle sequenze brevi dove si alternano le immagini di lei e di lui. Quel brano del Concerto RV 540 usato per illustrare la relazione madre-figlio andrebbe associato alla canzone Violino Tzigano di Bixio e Cherubini cantata da Joselito. In effetti questa canzone – se lasciamo da parte la sequenza in cui Ettore vende il disco sul mercato di roba usata – accompagna anch'essa due momenti di congiunzione fra madre e figlio: la sequenza che li vede ballare il tango nell'appartamento di Casal Bertone e la sequenza nell'infermeria del carcere, prima dell'isolamento, quando Ettore, che sta già delirando, chiama disperatamente la mamma mentre un altro detenuto canticchia e fischia la canzone.

Nel film è scomparsa la sequenza ambientata in cella con gli altri carcerati che giocano a carte ed è scomparsa insieme ad essa la canzone di morte, vera e propria *mise en abyme* della storia di Mamma Roma e Ettore (“*Compatite la povera madre / Che ha perso un figlio di fior di età / Non aveva più di vent’anni / E in galera innocente morì...*”)³⁸⁶. Ettore viene quindi direttamente portato nell'infermeria del carcere dopo l'arresto. La modifica più notevole riguarda il canto di Dante recitato a memoria da un detenuto. Il canto XVIII della sceneggiatura – che riguardava gli adulatori e le malelingue – è stato sostituito dal canto IV, più adatto al discorso ideologico veicolato dal racconto. Il canto IV è quello dei virtuosi non battezzati che stanno nel Limbo. Ma sono solo i primi versi ad essere declamati.³⁸⁷ Essi raccontano l'arrivo del poeta “*su la*

³⁸⁵ Cfr pp. 159-161.

³⁸⁶ PC, p. 251. Una nota nei Meridiani, a p. 3050, indica che si tratta di un canto di Regina Coeli.

³⁸⁷ “*Ruppemi l'alto sonno ne la testa
un greve truono, sì ch'io mi riscossi
come persona ch'è per forza desta;*

*e l'occhio riposato intorno mossi,
dritto levato, e fiso riguardai
per conoscer lo loco dov' io fossi.*

*Vero è che 'n su la proda mi trovai
de la valle d'abisso dolorosa
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.*

*Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discerneva alcuna cosa.*

proda (...) de la valle d'abisso dolorosa che 'ntrono accoglie d'infiniti guai." Ettore si sta avvicinando, in quel momento, al momento della morte e si trova quindi in una situazione paragonabile a quella del poeta della Divina Commedia quando inizia il suo viaggio nell'Inferno. Inoltre, anche Ettore, in un certo modo, è una figura del Limbo: è come i contadini lucani che, nel libro di Carlo Levi già citato, dicono di non essere "cristiani", cioè, per loro, "uomini". Se per loro Cristo si è fermato a Eboli, per Mamma Roma e suo figlio, Cristo pare essersi fermato poco prima di Casal Bertone, di Cecafo e di Guidonia. In quei posti sono state fraintese le virtù teologali della fede, della carità e della speranza. Non c'è orizzonte e non c'è salvezza per Mamma Roma e per Ettore; sono dei "cristiani", come lo intendevano i contadini lucani di Carlo Levi, oppure no?

IV. Rinvii ad un'altra opera: *Il Rio della Grana*. L'ombra di un romanzo mai scritto.

Mamma Roma e il romanzo abortito *Il Rio della Grana* sono sempre stati avvicinati per un loro denominatore comune: il giovane Marcello Elisei, morto a Regina Coeli all'età di diciotto anni, legato ad un letto di contenzione. Questo fatto di cronaca avvenuto alla fine degli anni Cinquanta ispirerà il personaggio di Ettore, anche se, inizialmente, avrebbe dovuto ispirare un episodio del *Rio della Grana* come attesta questa dichiarazione di Pasolini in risposta ad una giornalista di *Noi donne* che, nel dicembre del 1959, gli chiedeva che cosa avrebbe scritto avendo a disposizione un giornale :

Avrei scritto della morte a Regina Coeli del ragazzo diciottenne Marcello Elisei. E' un fatto che ancora non riesco a sopportare, e ogni volta che ci penso devo ricacciare le lacrime in gola. Non so come avrei scritto un articolo su questa orribile morte: non sono giornalista. Ma certamente è un episodio che inserirò in uno dei racconti che ho in mente, o forse anche nel romanzo *Il Rio della Grana*.³⁸⁸

«Or discendiam qua giù nel cieco mondo»,
cominciò il poeta tutto smorto.»

³⁸⁸ PC, p. 3050.

Il Rio della Grana non diventò mai un romanzo; sussistono solo pochi frammenti a forma di appunti, pubblicati dall'autore stesso nella raccolta *Alì dagli occhi azzurri*. Ricorderò al lettore che in *Alì dagli occhi azzurri* fu anche pubblicata la sceneggiatura di *Mamma Roma* (spogliata dalle annotazioni tecniche), insieme a quelle di *Accattone* e de *La ricotta*. Ma non sono soltanto un fatto di cronaca e la pubblicazione all'interno della stessa raccolta che avvicinano i due testi: si può affermare che *Il Rio della Grana* anticipa *Mamma Roma* su molti altri punti. Lo anticipa a livello narrativo, a livello stilistico e anche a livello ideologico, abbozzando una prospettiva religiosa che sarà successivamente rielaborata al momento di scrivere *Mamma Roma*.

Nella raccolta del 1965, l'abbozzo del romanzo *Il Rio della Grana* si presenta sotto forma di cinque appunti datati, di cui il primo risale alla primavera 1955 e l'ultimo alla domenica 15 marzo del 1959. La fabula di base, quella descritta nel primo appunto del 1955, è incentrata sulla figura di un adolescente calabrese chiamato a Roma dal fratello maggiore appena uscito dal carcere. Il giovane scopre Roma mentre gli altri personaggi, intorno a lui, riproducono con fatalità le stesse azioni e gli stessi errori senza via di scampo, come se fossero rinchiusi in un cerchio infernale (il fratello va di nuovo in carcere, un ragazzo deciso a lasciare il quartiere ci torna...). L'ambiente descritto è quello delle prostitute e dei loro papponi. Il giovane calabrese viene corrotto da tale ambiente e finisce in carcere pure lui. Quando ne esce, uccide una prostituta “per disperazione”, “per l'inconscia protesta contro lo ‘scandalo’”.³⁸⁹ Malgrado un finale diverso e l'assenza della figura materna (sostituita da quella fraterna nel *Rio della Grana*), si possono già notare varie similitudini con la fabula di *Mamma Roma*: il giovane calabrese che arriva a Roma ricorda Ettore (come lui viene dalla provincia, è portato in carcere dopo un furto, è disperato alla fine della storia), la constatazione dell'impossibilità di sfuggire dalla propria condizione è già presente e il tutto è ambientato nell'universo della prostituzione. Nel terzo appunto, datato “1955 o 1956”, viene aggiunto l'episodio della morte del fratello maggiore: è un pappone e, dopo una breve tregua serena nella sua vita caotica (è interessante notare che Pasolini allude a un tango proprio in quel momento di felice spensieratezza, esattamente come farà alcuni anni dopo in *Mamma Roma*), è inseguito da un pregiudicato a cui ha messo le corna. Questo insegue Giovanni, il fratello terrorizzato del protagonista, e “si diverte, calmo,

³⁸⁹ P. P. PASOLINI, *Il Rio della Grana*, in *Alì dagli occhi azzurri*, cit., pp. 237-238.

come il gatto con il topo”.³⁹⁰ Somiglia vagamente a Carmine, in quanto antagonista perturbatore del programma narrativo di Giovanni (arricchirsi in maniera disonesta e in serenità). Nella sua fuga angosciata, Giovanni troverà accidentalmente la morte. L’ultimo appunto della domenica 15 marzo 1959 riprende tutta la trama, modificandola leggermente (il protagonista viene forse dall’Abruzzo, piuttosto che dalla Calabria) e la riassume in questo modo:

Un ragazzo, Pietro, ingenuo, goffo, rozzamente morale e religioso, da un paese d’area depressa (Abruzzo o Calabria) arriva a Roma (nel 1957 o ’58). Lo fa venire il fratello, che è a Roma dall’immediato dopoguerra: si chiama Giovanni, e vive al Gelsomino, una lurida borgata dietro il Vaticano. Egli vive nel più triste e basso degli ambienti romani, quello delle prostitute e dei loro protettori. Tutta la storia è il rapporto, in sviluppo, tra Pietro e questo ambiente. La storia di uno scandalo. Passato dal terrore dell’adattamento alla assimilazione, in realtà Pietro si conserva nel fondo ancora intatto (né, in due anni, avrebbe tempo di mutarsi radicalmente). Il suo fondo moralistico religioso meridionale, cioè quasi biblico, lo conduce a uccidere, con un pretesto che egli crede verità, una p., come simbolo della società che l’ha scandalizzato e corrotto.³⁹¹

Inoltre l’ultimo appunto contiene una descrizione di Pietro (il giovane protagonista) in cinque fasi evolutive:

- 1) Campagnolo, burino appena inurbato: timido, senza parola, sperduto; e, subito dopo, o insieme, pieno dei buoni sentimenti imparati nel paese retrogrado, cattolico, materno che egli fa coincidere, sublimandoli, col livello morale che egli suppone tipico della grande città: ossia assimilandoli il più possibile, com’è capace, col conformismo piccolo-borghese, televisivo, giornalistico, ecc. (Questa prima fase è forse da scindere in due: la seconda coincide con l’esperienza del lavoro in città, come attaccacalce, ecc.)
- 2) Inferocimento, introversione, vendetta sui più deboli (disoccupazione).
- 3) Acquisizione, ancora imperfetta, dei caratteri locali (parla ormai correntemente romano, malandrino, ecc.).
- 4) Cedimento al male, al peccato, alla corruzione perfetta dell’ambiente del fratello.
- 5) Esplosione finale di ferocia, sacra, biblica.³⁹²

La figura di Pietro e il modo in cui reagirà all’ambiente difficile dove è stato catapultato dalla provincia si precisano e si confondono anche con la figura di Ettore e con le sue proprie reazioni, anche se, nel caso di Ettore, le fasi 2, 3 e 4 sono intrecciate e durante la quinta fase de “*l’esplosione sacra*” il protagonista diventa vittima e non più carnefice.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 239.

³⁹¹ *Ibid.*, pp. 240-241.

³⁹² *Ibid.*, p. 241.

Pietro prefigura quindi Ettore e *Il Rio della Grana* anticipa *Mamma Roma*. Si tratta, in fondo, in entrambi i testi, della “*storia di uno scandalo*”.

Sono degne di interesse le caratteristiche formali che avrebbero dovuto caratterizzare quel romanzo mai nato. Nell'appunto dell'autunno 1958 (il quarto), Pasolini spiega la forma che intende dare al suo romanzo: sarà un “*romanzo a capitoli anche brevissimi (oppure lunghi, se servono, come quello sul Divino Amore), tutti di seguito, come paragrafi, numerati fino a sessanta, settanta.*”³⁹³ Aggiunge inoltre che desidera creare un “*procedimento di fatti conseguenti (seppure qualche volta interrotti da excursus, episodi ecc.) in modo che l'ultimo paragrafo, quello in cui Pietro uccide la p., sia una conseguenza, appunto: logica e fatale.*”³⁹⁴ L'ultimo appunto del marzo 1959 è più preciso ancora:

Il testo narrativo, didascalico deve essere scritto in una lingua essenziale (dire, fare, andare, dare, ecc.): non più dunque discorso libero indiretto, non più mimesis della lingua del personaggio, come monologo interiore o eventuale forma interiettiva, o suo commento o esposizione: quindi non più “contaminazione”, nel testo narrativo. Che è ridotto a didascalia, nei limiti obiettivamente raggiungibili.

Consequente arricchimento del dialogo, in cui coagulare tutta la vita interiore o di relazione del personaggio: e quindi molto “discorso diretto”, o, meglio, molti e lunghi “pensieri” detti quasi a voce alta dentro di sé.³⁹⁵

Pasolini, nel 1959, rifiuta il discorso indiretto libero di cui aveva fatto un uso notevole nella sua opera narrativa. Il testo narrativo del suo *Rio della Grana* non deve più imitare il linguaggio dei personaggi e deve ridursi a didascalia, lasciando un posto maggiore al dialogo e quindi al discorso diretto. Insomma, avrebbe dovuto essere scritto come una sceneggiatura. Pasolini è alla vigilia della sua prima esperienza cinematografica in proprio, ma è anche in un momento della sua vita in cui si dedica alla scrittura di sceneggiature per film altrui. È evidente che le costrizioni letterarie da scrittore cinematografico stanno invadendo la sua narrativa e non solo con l'uso di un linguaggio tecnico legato all'ambiente del cinema e con la focalizzazione fittizia “da cinepresa” (tutte caratteristiche che sono state rilevate in alcuni racconti di *Alì dagli occhi azzurri*)³⁹⁶: Pasolini desidera adottare uno stile depurato, didascalico e arricchire tutta la

³⁹³ *Ibid.*, p. 240.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 241.

³⁹⁶ Cfr la parentesi dedicata alla raccolta, pp. 28-30.

parte dialogica. Nel 1959, questa è una scelta stilistica sua, non è una costrizione. La decisione di sperimentare tale tipo di tecnica letteraria in un romanzo che sta ideando non può che pesare sulla bilancia come un argomento a favore di chi afferma che le sceneggiature che scriverà poco dopo sono tutte quante delle opere letterarie. Se avesse portato a termine la sua impresa, è quasi sicuro che il romanzo *Il Rio della Grana* sarebbe stato, dal punto di vista stilistico, molto simile alle sceneggiature di *Accattone* e di *Mamma Roma*. Ancora una volta quindi *Il Rio della Grana* anticipa *Mamma Roma* (e *Accattone* prima ancora), proiettando nel futuro l'idea di una tecnica letteraria nuova, quella che sarà d'obbligo quando Pasolini scriverà sceneggiature in proprio.

Nel *Rio della Grana* c'è anche una rilevante componente religiosa e una dimensione morale che anticipano alcune caratteristiche presenti nella sceneggiatura di *Mamma Roma*. Si nota sin dal primo appunto con un'indicazione geografica che segnala la vicinanza del Vaticano rispetto alla borgata del Gelsomino dove è ambientata la storia (“*La borgata del Gelsomino: tuguri a nemmeno mille metri dalla camera da letto del Papa.*”)³⁹⁷ e soprattutto con la seguente giustificazione dell'omicidio finale compiuto dal giovane protagonista:

(La vittima è una prostituta, che rappresenta agli occhi del Calabrese, tutto il male e il dolore di una società.)³⁹⁸

Quello che nei primi appunti è chiamato il Calabrese e che successivamente prenderà il nome di Pietro, come l'apostolo fondatore della Chiesa, ha una visione moralistico-religiosa che non gli permette di capire i meccanismi sociali della prostituzione. Essa, per lui, rappresenta “*il male e il dolore di una società*”. Anche Ettore non sopporterà il fatto che sua madre faccia la prostituta. Non lo può capire, il suo *background* culturale glielo impedisce. Ettore ha una visione manichea delle cose che sono per lui come per il Calabrese divise fra Bene e Male. Nel secondo appunto dell'estate 1955, Pasolini intende introdurre nel paesaggio narrativo del *Rio della Grana* due chiese, una barocca e una “novecento” (come quella che è descritta a più riprese in *Mamma Roma*); insiste sulla vicinanza del Vaticano (anche nell'appunto seguente del 1955 o 1956), creatrice di un effetto di forte contrasto fra, da un lato la religione e dall'altro la scarsità delle virtù teologali nei sotto-proletari, ma anche fra la ricchezza e la sontuosità della sede cattolica

³⁹⁷ P. P. PASOLINI, *Il Rio della Grana*, cit., p. 237.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 238.

e la miseria squallida del Gelsomino. Nell'autunno 1958, introduce come luogo dove ambientare un episodio il Divino Amore, un santuario romano meta di pellegrinaggio. Approfondisce quest'idea nell'ultimo appunto del marzo 1959:

Pellegrinaggio al "Divino Amore" di papponi e p. Persistenza nella confessionalità, sempre più tenuta segreta e sempre più evanescente (fino a ridursi a un segno di croce) in Pietro.³⁹⁹

Tale idea narrativa è stata ripresa dalla sceneggiatura de *Le notti di Cabiria* di Fellini a cui aveva collaborato Pasolini, insieme agli sceneggiatori Fellini, Pinelli e Flaiano. Pasolini aveva aiutato a scrivere i dialoghi in romanesco e aveva scritto pure alcune scene come quella del pellegrinaggio al Divino Amore. A sua volta questo episodio de *Le notti di Cabiria* era stato ricavato dagli *Appunti per un poema popolare* presenti anch'essi nella raccolta *Alì dagli occhi azzurri* e datati all'inizio degli anni Cinquanta (1951-1952).⁴⁰⁰ Evidentemente a Pasolini tiene molto a cuore questo strano pellegrinaggio di prostitute e di papponi che mantengono un barlume di fede, anche se la loro, più che una fede in Dio è una fede nei miracoli. Il loro cattolicesimo come le loro confessioni si fanno sempre più "evanescenti" ma anche se ridotto a un segno di croce la fede in Cristo è pur sempre presente nelle loro vite spietate. Questo si verificherà in *Accattone* (va ricordato il segno di croce del Balilla alla fine della sceneggiatura) ma anche in *Mamma Roma*, come spero di averlo dimostrato nel corso della mia analisi. I pellegrinaggi sono scampagnate, hanno anche a che fare con la cultura popolare, le tradizioni. Questo doppio aspetto popolare da una parte e scaramantico dall'altro si ritrova a molte riprese nella sceneggiatura di *Mamma Roma* e già nella prima sequenza. Nel pellegrinaggio di prostitute e di papponi si intuisce anche il loro desiderio di redenzione: è ovvio nel *Rio della Grana* che insiste a più riprese sulla dimensione moralistico-religiosa, lo è altrettanto in *Accattone* e forse ancora di più in *Mamma Roma* dove si raccontano i tentativi – vani – dei protagonisti di diventare "delle persone per bene", non più un pappone, non più una prostituta. Tutti quei testi condividono quindi uno stesso moralismo di tipo cattolico secondo il quale è male prostituirsi e bisogna pentirsene. Se questo non corrisponde per forza al punto di vista del narratore, corrisponde a quello dei protagonisti (quelli del *Rio della Grana*, delle *Notti di Cabiria*, degli *Appunti per un poema popolare*, di *Accattone* e di *Mamma*

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 242.

⁴⁰⁰ P. P. PASOLINI, *Appunti per un poema popolare*, in *Alì dagli occhi azzurri*, cit., pp. 89-102.

Roma) che al di là della sfrontatezza apparente profondamente si vergognano di se stessi. L'appunto del 15 marzo 1959, l'ultimo, riprende i vari elementi dello sfondo religioso. Insiste sulle ragioni del gesto finale di Pietro, il cui “*fondo moralistico religioso meridionale, cioè quasi biblico, lo conduce a uccidere, con un pretesto che egli crede verità, una p., come simbolo della società che l'ha scandalizzato e corrotto.*”⁴⁰¹ Uccidendola, Pietro “*torna a ‘servire il Signore’: riesplode in lui il suo cattolicesimo moralistico e biblico, di persona che si è formata a un altro livello culturale.*”⁴⁰² Pasolini, infine, stabilisce una distinzione fra la storia “*moralistico-religiosa*” del *Rio della Grana* e quella “*psicologico-politica*” del romanzo *Una vita violenta*⁴⁰³ e precisa che ci sarà un “*filone cattolico-biblico*” negli episodi (ad esempio con il pellegrinaggio al Divino Amore, ma Pasolini prevedeva anche di alludere alla morte di Pio XII e all'elezione di Giovanni XXIII).⁴⁰⁴

In questi cinque appunti per un romanzo che non si farà mai, è quindi più volte sottolineato il contrasto fra la religione istituzionale da una parte e il mondo delle prostitute e dei papponi dall'altra. Non si tratta esattamente di uno scontro fra mondo religioso e mondo profano, ma piuttosto di un'estraneità completa, come se questi mondi non potessero mai entrare in contatto l'uno con l'altro. Il Vaticano è geograficamente vicino al Gelsomino, ma ne è allo stesso tempo troppo lontano. L'ambientazione è decisamente cattolica in quell'abbozzo di romanzo – dal Vaticano al Divino Amore e alle chiese barocche o Novecento – che però dà la parola a personaggi reietti dell'umanità, intrappolati in una realtà che sembra esser stata dimenticata da Dio. Da quel contrasto nasce, implicitamente, la denuncia, la stessa che si intuisce alla lettura di *Mamma Roma*: la Chiesa cattolica, rifiutando di prendere in considerazione i più umili, non rispetta e non applica il messaggio di Cristo.

Nel mondo misero dei sottoproletari, religiosi a loro modo – scaramantico, tradizionale, popolare –, arriva un adolescente che non può che reagire male alla situazione in cui si ritrova di colpo. Questo giovane si chiama Pietro nel *Rio della Grana* e Ettore in *Mamma Roma*. Pietro, come Ettore, è un vero disadattato fra i sottoproletari romani, con il suo catechismo rurale e la sua visione manichea delle cose. A Roma scopre il Male e

⁴⁰¹ Id., *Il Rio della Grana*, cit., p. 241.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 242.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*

non lo sopporta, non riesce a vedere oltre, a capirlo. A quel punto, reagisce come un personaggio del Vecchio Testamento; si appoggia sulla propria cultura religiosa antica e uccide, come sarebbe avvenuto proprio nel Vecchio Testamento che ancora non conosceva il perdono ma solo l'ira di Dio. Scoppia la tragedia anche in *Mamma Roma* ma nel modo opposto. Da carnefice, il giovane protagonista diventa vittima. È questo che contraddistingue di più Pietro da Ettore: mentre il primo è un eroe biblico del Vecchio Testamento, l'altro ha qualcosa di evangelico. La sua morte, come visto prima, rispecchia quella di Cristo nel Nuovo Testamento.

L'impossibilità di cambiare vita, di accedere alla felicità, di uscire da una situazione problematica è un altro punto che accomuna *Il Rio della Grana* e *Mamma Roma*. A Giovanni, il fratello di Pietro (che porta pure lui il nome di un apostolo), e a Mamma Roma vengono negate la serenità e la felicità. I loro sbagli li seguiranno per tutta la vita, gli verranno sempre ricordati gli errori del passato. Sono rinchiusi in una specie di cerchio infernale dal quale è impossibile uscire. E da tale rappresentazione fatalista nasce la problematica morale della responsabilità individuale e collettiva. È cruciale in *Mamma Roma*, chissà se avrebbe assunto la stessa importanza nel *Rio della Grana*? Certo in *Mamma Roma* c'è il desiderio forte di uscire dalla propria condizione, a quanto pare assente nel personaggio di Giovanni. La ricerca del benessere materiale e dell'integrazione sociale inserisce l'individuo in un processo di assimilazione dannosa istituito dal neo-capitalismo. Quel discorso sarà reso in maniera abbastanza esplicita in *Mamma Roma* ma è comunque abbozzato nel *Rio della Grana* che prevedeva un'estinzione del proprio dialetto calabrese o abruzzese da parte di Pietro (che si metterà poi a parlare il romano e il linguaggio dei malandrini). Pasolini, nella descrizione in cinque fasi di Pietro, sottolineava anche il suo impegno, sin dall'inizio, ad assimilarsi il più possibile con il conformismo piccolo-borghese, televisivo e giornalistico, da campagnolo cattolico e pieno di buoni sentimenti quale egli era.⁴⁰⁵

Il Rio della Grana, se fosse stato scritto, avrebbe quindi presentato una trama molto simile a quella di *Mamma Roma* e avrebbe proposto uno sfondo religioso e dei discorsi ideologici in molti punti paragonabili. Non solo: per quanto riguarda la scrittura in quanto tale, avrebbero condiviso lo stesso stile didascalico, con una predilezione per i dialoghi e il discorso diretto, direttamente funzionale allo sviluppo narrativo. Nel *Rio*

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 241.

della Grana, in effetti, si verifica l'evoluzione letteraria verso uno stile cinematografico. Se *Il Rio della Grana* non è diventato un romanzo, forse è perché *Mamma Roma* ne ha preso il posto. In qualsiasi caso, nel 1965, Pasolini stimò degni di interesse i suoi appunti per quel romanzo definitivamente abbandonato e li pubblicò insieme alla sceneggiatura di *Mamma Roma*, a quella di *Accattone* e agli *Appunti per un poema popolare*. Queste quattro esperienze letterarie sono apparentate fra di loro e dimostrano, ancora una volta, l'importanza della tematica religiosa nell'opera di Pasolini da un lato e dall'altro il forte sperimentalismo di tutti questi testi – comprese le sceneggiature.

I. Il testo. Dalla tragedia alla sceneggiatura: un adattamento

La sceneggiatura di *Medea* è stata scritta da Pasolini nel 1969.⁴⁰⁶ È l'ultimo episodio della sua trilogia classica "ri-scritta per il cinema". Tale trilogia è composta anche da *Edipo Re* (1967) e da *Appunti per un'Orestide africana* (1968-1969). Dopo Sofocle e Eschilo, Pasolini affronta Euripide, un altro drammaturgo, e con lui un altro mito. Il testo di *Medea* che sarà qui oggetto di un'analisi è quello pubblicato qualche mese dopo l'uscita del film nel volume *Medea. Un film di Pier Paolo Pasolini*⁴⁰⁷ che contiene anche venticinque poesie scritte dall'autore durante la lavorazione del film. La sceneggiatura, che sarebbe più esattamente un trattamento,⁴⁰⁸ come viene precisato fra parentesi sotto il titolo, è stata riprodotta nell'edizione dei Meridiani *Per il cinema* a cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Il titolo esatto del trattamento è "Visioni della *Medea*". Pur non essendo privo di dialoghi, il trattamento è seguito da una sezione intitolata "Dialoghi definitivi di *Medea*" che comprende i dialoghi definitivi, tratti dalla stesura definitiva del film. Si vede dalla numerazione delle scene che alcune di queste sono state anticipate e altre posposte al momento di girare il film.⁴⁰⁹ Il trattamento comporta novantotto sequenze. Come detto prima, si tratta qui dell'adattamento di un testo pre-esistente. Le riscritture di opere letterarie appaiono come una costante del cinema pasoliniano: oltre a *Edipo Re* e agli *Appunti per un'Orestide africana*, vanno anche ricordati – a monte e a valle della *Medea* – *Il Vangelo secondo Matteo* e *Che cosa sono le nuvole?* (una rilettura dell'*Otello* di Shakespeare) da una parte, *Il Decameron*, *I Racconti di Canterbury*, *Il Fiore delle mille e una notte*, *Appunti per un film su San Paolo* (a partire dagli *Atti degli Apostoli* e dalle lettere paoline) e *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (che usa come fonte de Sade ispirandosi molto a Dante) dall'altra. Studierò

⁴⁰⁶ Le date che citerò riguardano la sceneggiatura o il trattamento e non il film.

⁴⁰⁷ Garzanti, Milano, 1970.

⁴⁰⁸ ...benché sia suddivisa in sequenze e non priva di dialoghi.

⁴⁰⁹ Cfr la nota aggiunta da Pasolini alla fine dei "Dialoghi definitivi di *Medea*", PC, p. 1288.

quindi, in un primo momento, il lavoro di riscrittura in quanto tale, distanziandomi in questo modo dall'analisi narratologica usata per *Mamma Roma* nel punto precedente.

Per quanto riguarda la tragedia di Euripide (484-406 a.C.) verrà usata la traduzione di Ester Cerbo pubblicata dalla BUR nel 2004 (prima edizione nel 1997). Pasolini molto probabilmente tradusse da solo il testo classico, aiutandosi con una traduzione pubblicata, forse in francese, di cui non si sa nulla. La tragedia è composta dal *prologo* (vv. 1-130; nel quale vengono presentati i fatti e gli antefatti), dal *parodo* (vv. 131-213), da cinque *episodi* (in mezzo ai quali vengono inseriti cinque *stasimi*) e dall'*esodo* (vv. 1240-1419).

Il mito di Medea narra la disperazione della maga tradita da suo marito che, dopo esser stato aiutato da lei, dopo averla portata con sé lontano dalle sue terre, dopo averla sposata e dopo aver avuto due figli con lei, decide di abbandonarla per sposare la principessa Glauce, figlia del re di Corinto Creonte. Medea si vendicherà uccidendo prima la sua rivale Glauce e il padre Creonte con un mantello avvelenato e successivamente i propri figli. La sceneggiatura di Pasolini non comincia laddove inizia la tragedia ma ben prima del tradimento di Giasone, dando così un'importanza notevole agli antefatti della tragedia, sui quali Euripide si soffermò poco e che furono sviluppati invece in altre opere letterarie quali *Gli Argonauti* di Apollonio Rodio,⁴¹⁰ un poema epico che ispirò anche alcuni appunti rimasti allo stato di abbozzo in *Petrolio*.⁴¹¹ Un'altra differenza fondamentale riguarda il personaggio di Glauce, la cui figura è sviluppata maggiormente da Pasolini e la cui morte viene presentata in tutt'altro modo nella sceneggiatura: sentendosi colpevole nei confronti di Medea, si suicida. La tabella seguente propone una suddivisione della trama in microsintagmi leggermente diversa da quella che troviamo in Euripide:

⁴¹⁰ A quanto pare Pasolini non si sarebbe ispirato a un'opera letteraria in particolare per scrivere questa prima parte, ma probabilmente a più saggi di mitologia, fra cui di sicuro *Le Argonautiche* di Apollonio Rodio.

⁴¹¹ Gli appunti dal 36 al 40 intitolati "Gli Argonauti" dovevano costituire una rilettura dell'opera di Apollonio Rodio in chiave anticapitalista e anticolonialista.

EURIPIDE	PASOLINI
	1. Esone fugge da Iolco con Giasone bambino e lo affida a Chirone (sequ. 1-4).
	2. Educazione di Giasone I: Chirone = Centauro – “Tutto è santo” (sequ. 5-10)
	3. 1. Educazione di Giasone II: Chirone = uomo – processo di desacralizzazione VS 3.2. Vita quotidiana di Medea – sacralità quotidiana (sequ. 11-21)
	4. Viaggio degli Argonauti (a Iolco da Pelia e poi nella Colchide) (sequ. 22-60) 4': Incontro fra Medea e Giasone (innamoramento di Medea che aiuta Giasone e lo segue – scomparsa del sacro) (sequ. 39-53)
1. Riassunto degli antefatti e della situazione attuale da parte della nutrice e del pedagogo. <i>Disperazione e minacce di Medea.</i> ⁴¹²	5. <i>Disperazione di Medea</i> (sequ. 61-62)
2. <i>Creonte ordina a Medea di lasciare la città.</i>	6. Disperazione di Glauce. <i>Creonte ordina a Medea di lasciare la città</i> (sequ. 63-68)
	7. Incontro fra Giasone e Chirone (centauro e uomo) (sequ. 69)
	8. Primo sogno di Medea: a) visione di un sacrificio umano nella Colchide; b) Il Sole visita Medea; c) <i>Medea svela i suoi piani: uccidere Glauce e i propri figli</i> [cfr quinto microsintagma della tragedia]; d) visione di un sacrificio umano nella Colchide. (sequ. 70-76)
3) <i>Discussione fra Giasone e Medea</i>	9) <i>Discussione fra Giasone e Medea</i> (sequ. 77-80)
4) Medea chiede l'asilo ad Egeo	
5) <i>Medea svela i suoi piani: uccidere Glauce e i propri figli</i> [cfr ottavo microsintagma della sceneggiatura].	10) Secondo sogno di Medea: l'omicidio di Glauce (sequ. 81-86)
6) Finta riconciliazione con Giasone da parte di Medea che incarica i bambini di portare dei doni a Glauce.	[<i>Questa scena si ritrova nella sceneggiatura sia nel microsintagma 10 del sogno che nel microsintagma 11 del suicidio di Glauce.</i>]
7) Un messaggero annuncia la morte di Glauce e Creonte avvelenati dai doni di Medea.	11) Suicidi di Glauce e di Creonte (sequ. 87-94)
8) <i>Infanticidio</i>	12) <i>Infanticidio</i> (sequ. 95)
9) <i>Discussione finale fra Medea e Giasone</i>	13) <i>Discussione finale fra Medea e Giasone</i> (sequ. 96-97)

⁴¹² Corrisponde in Euripide al prologo e al parodo.

Dalla tabella risulta chiara l'importanza data agli antefatti nella sceneggiatura. Dopo di essi, invece lo sviluppo della trama appare relativamente simile nei due testi. L'autore della sceneggiatura però sembra aver cercato di sviluppare l'aspetto psicologico, dando più spazio ancora ai turbamenti profondi dei personaggi e svelando il loro inconscio. Va sottolineata, nella sceneggiatura, la presenza di due microsintagmi (senza tener conto dei microsintagmi che riguardano gli antefatti) che non sembrano avere un equivalente nella tragedia (tranne nel microsintagma 8 c che rinvia al quinto microsintagma della tragedia). Si nota anche l'assenza, nella sceneggiatura, del microsintagma 4 della tragedia.

Mi soffermerò ora sulle differenze più importanti. La prima di queste, quella più ovvia, riguarda gli antefatti. Benché la tragedia di Euripide cominci a Corinto con la disperazione di Medea tradita da Giasone, non parlerò di un'aggiunta vera e propria di Pasolini ma piuttosto di una forte espansione operata a partire dal riassunto degli antefatti da parte della nutrice che apre il microsintagma introduttivo nella tragedia.⁴¹³

In un certo modo Pasolini rispetta Euripide: semplicemente fa vedere – glielo permette il cinema – quello che Euripide non può far vedere al suo pubblico e perciò lo fa raccontare da un personaggio.⁴¹⁴ Ma il riassunto nella tragedia non supera quindici versi; invece nella sceneggiatura i quattro microsintagmi che gli sono dedicati corrispondono a sessanta sequenze, cioè più della metà della sceneggiatura, quasi i due terzi di essa. Per spiegare questa stravaganza della sceneggiatura, va ricordata una delle prime osservazioni proposte dopo la lettura della tabella: l'accento posto da Pasolini sulla psicologia dei personaggi. I microsintagmi 2 e 3 della sceneggiatura hanno come oggetto l'educazione di Giasone e la vita di Medea nella Colchide (che appare in contrasto con la direzione che prende ad un certo punto l'educazione di Giasone da parte di Chirone), il che aiuta il lettore della sceneggiatura – e in una tappa ulteriore lo spettatore del film – a capire chi sono Medea e Giasone. Questa descrizione preliminare delle origini dei due protagonisti, insieme alla rappresentazione della spedizione degli Argonauti che costituisce l'epidodio 4 della sceneggiatura è forse necessaria: il lettore /

⁴¹³ Cfr a proposito del vocabolario dell'adattamento le pagine dedicate alle procedure dell'adattamento in S. CORTELLAZZO e D. TOMASI, *Letteratura e cinema*, Roma-Bari, Laterza, 1998, e in particolare pp. 21-25.

⁴¹⁴ A proposito dell'intervento introduttivo della nutrice: « (...) Medea è donna che non si può comprendere al suo primo apparire, che ha bisogno, per essere compresa, di essere anche raccontata da chi ha sempre vissuto al suo fianco, da chi, come la nutrice, può riferirne la storia con le parole », Antonio MARTINO, "Identità eroica e identità femminile della Medea di Euripide", in Renato UGLIONE (a c. Di), *Atti delle giornate di studio su Medea*, Torino 23-24 ottobre 1995, Torino, Celid, 1997.

lo spettatore moderno, a differenza probabilmente dello spettatore greco del quinto secolo a. C., non ha per forza una conoscenza precisa del mito di Medea e di quello degli Argonauti (indissociabile al mito di Medea). Oltretutto, i primi microsintagmi della sceneggiatura, che appaiono più descrittivi che narrativi, offrono a Pasolini uno spazio quasi vergine dove può cominciare a sviluppare un altro piano di lettura, quello legato al sacro. Hanno in effetti un'importanza fondamentale per la questione gli insegnamenti del Centauro ma anche la sacralità della Colchide alla quale rinuncia Medea per seguire Giasone. Questi elementi sono stati aggiunti da Pasolini. La nutrice di Euripide accenna soltanto alla spedizione degli Argonauti.

Due differenze di minore importanza sono legate alla presenza, all'interno della sceneggiatura, di un microsintagma assente nella tragedia, e, *vice-versa*, all'assenza, sempre nella sceneggiatura, di un microsintagma presente nella tragedia. In altre parole Pasolini ha soppresso un microsintagma e ne ha inventato un altro. Quello soppresso è quello dell'incontro fra Medea ed Egeo e della promessa, da lui garantita, di accogliere Medea una volta esiliata da Corinto. Quello aggiunto vede i ritrovamenti di Giasone con Chirone ed è l'occasione ancora di altri discorsi relativi al piano di lettura che ci interessa, quello relativo al sacro. Verranno studiati più avanti.

Ho sottolineato l'esistenza soltanto di un microsintagma nuovo, lasciando in sospeso il microsintagma 8 della sceneggiatura che, tranne per una parte (8 c), non pare avere un equivalente nella tragedia. Il microsintagma 8, più che un microsintagma inedito, introduce una dimensione onirica nel testo scritto da Pasolini. Quest'onirismo torna nel microsintagma 10 della sceneggiatura che presenta tuttavia una struttura molto meno sconnessa, e sembra tinta di onirismo prevalentemente a livello contenutistico e molto meno a livello strutturale. L'ho d'altronde associato al microsintagma 5 della tragedia, quello in cui Medea svela i suoi piani, pur specificando che esso in qualche modo potrebbe esser paragonato anche al microsintagma 8 c della sceneggiatura. La sceneggiatura si articola intorno a due sogni di Medea, fra cui uno che adotta alcune particolarità formali tipiche di un sogno: questo si ambienta in luoghi lontani l'uno dall'altro passando dalla Colchide a Corinto e da Corinto alla Colchide in una discontinuità temporale e geografica che pare quasi naturale. La discontinuità, a prima vista, sembra toccare anche i contenuti delle differenti parti che lo compongono. Infine l'ottavo microsintagma introduce un nuovo personaggio (che tornerà nel secondo

sogno) che il lettore di oggi – o degli anni Sessanta – è in diritto di considerare soprannaturale in confronto con la modernità e l'umanità dei due protagonisti. Questo strano personaggio secondario che appare soltanto nei sogni di Medea è il Sole, suo nonno. Nella tragedia, il Sole viene evocato più volte, sia da Medea che dal Coro, e Medea, alla fine, se ne va sul suo carro (*“Tale carro il Sole, padre di mio padre, mi diede come difesa da mano nemica”*⁴¹⁵). Agisce da aiutante ma non appare mai direttamente. In Pasolini la mediazione di nuovo non si opera tramite il *logos*, ma tramite la rappresentazione. In effetti, una sceneggiatura è sempre intimamente legata ad un film da farsi. Per non dare alla divinità una presenza fisica che non ha nemmeno in Euripide, Pasolini la introduce in un sogno, cioè in una *meta-realtà*. L'onirismo che caratterizza il testo di Pasolini contribuisce alla psicologia esasperata dei personaggi e rinvia al piano di lettura psicanalitico, anche se quest'ultimo è intimamente legato al piano di lettura antropologico come testimonia ad esempio l'interessante microsintagma 7 dei ritrovamenti fra Giasone e Chirone.

L'ultima differenza notevole riguarda la morte della principessa Glauce (e quella del re Creonte). Mentre in Euripide Medea premedita l'omicidio di Glauce e la uccide con un mantello avvelenato (che provocherà anche la morte di Creonte in un ultimo abbraccio con la figlia), in Pasolini Medea sogna l'omicidio di Glauce e successivamente cerca di riprodurre nella realtà il suo sogno funebre. Ma Glauce non muore avvelenata: si suicida dopo aver ricevuto il dono di Medea (vedendola morta anche Creonte si dà la morte). La variante di Pasolini, ispirata alla *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro (1949), implica una rivalutazione importante del mito di Medea, sminuendo i fatti per rendere più complessa la psicologia dei personaggi. Di Glauce, prima di tutto, che nella sceneggiatura viene catapultata in primo piano. In Euripide Glauce non appare mai; sono gli altri personaggi a citarla. Il lettore / spettatore della tragedia sa solo di lei che è la rivale di Medea e che, in un certo modo, condivide la colpa di Giasone. In Pasolini invece la ragazza appare nel microsintagma 6 con *“gli occhi bagnati di lacrime”*, immersa in *“una dolorosa meditazione, eternamente sgomenta e in colpa di fronte alle necessità del mondo.”*⁴¹⁶ Quando Creonte viene a trovare Medea per condannarla all'esilio, le sue motivazioni in Pasolini sono leggermente diverse di quelle che possiamo leggere nella tragedia :

⁴¹⁵ EURIPIDE, *Medea*, Milano, BUR, 2004, p. 219.

⁴¹⁶ *PC*, p. 1240.

EURIPIDE	PASOLINI
<p>A Medea che gli chiede per quale motivo la condanna all'esilio, Creonte risponde:</p> <p><i>“Temo che tu – per nulla bisogna mascherare le parole – possa arrecare a mia figlia qualche male irreparabile. Ad incutermi questo timore contribuiscono molti motivi: tu sei saggia ed esperta di molti malefici, ma soffri per essere stata privata del letto del tuo uomo. Sento dire che tu minacci – così mi riferiscono – di compiere qualcosa contro chi ha dato in matrimonio la figlia, contro chi l’ha sposata e contro la sposa. Da questi mali, prima che li abbia a subire, mi guarderò. Per me è meglio rendermi ora odioso a te, o donna, piuttosto che lasciarmi ammorbidente e piangere in séguito amaramente.”</i>⁴¹⁷</p>	<p>A Medea che gli chiede per quale motivo la condanna all'esilio, insieme ai figli, Creonte risponde:</p> <p><i>“Perché mi fai paura. Mi fai paura – te lo dico apertamente – per la mia figliola. È noto a tutti in questa città che, come barbara, venuta da una terra straniera, sei molto esperta nei malefici. Sei diversa da tutti noi: perciò non ti vogliamo tra noi.”</i>⁴¹⁸</p>
<p>A Medea che gli chiede un giorno di tempo, Creonte risponde:</p> <p><i>“Per nulla il mio volere è dispotico e per rispettare gli altri spesso mi sono rovinato. Anche ora, o donna, mi accorgo di commettere un errore, pur tuttavia otterrai quel che desideri. Ma ti avverto: se la prossima luce del sole vedrà te e i tuoi figli entro i confini di questa terra, tu morirai; questa che è stata detta è parola di verità. Ora se devi restare, rimani per un giorno: certo non compirai alcun danno fra quelli che io temo.”</i>⁴¹⁹</p>	<p>A Medea che gli chiede un giorno di tempo, Creonte risponde:</p> <p><i>“Purtroppo il mio dovere non è quello spietato di un tiranno, e la mia indole spesso mi è stata dannosa, lo so e sento di sbagliare. Ma voglio concederti ciò che mi chiedi... <u>E dirti la verità: non è per odio contro di te, né per sospetto della tua diversità di barbara, arrivata alla nostra città coi segni di un'altra razza, che ho paura...</u> Ma è per timore di ciò che può fare mia figlia: che si sente colpevole verso di te e sapendo il tuo dolore, prova un dolore che non le dà pace. Tanto che per lei, queste nozze con Giasone sono ragione di lutto, anziché di felicità. <u>È perché tu, senza colpa, non la opprime con la tua presenza che io voglio disumanamente cacciarti via dalla mia terra.</u>”</i>⁴²⁰</p>

⁴¹⁷ EURIPIDE, *Medea*, cit., pp. 132-133.

⁴¹⁸ PC, p. 1284.

⁴¹⁹ EURIPIDE, *Medea*, cit., p. 137.

⁴²⁰ PC, p. 1285.

Nella tragedia di Euripide Creonte ha paura di quello che potrebbe fare Medea a sua figlia, mentre nella sceneggiatura di Pasolini il re di Corinto teme quello che sua figlia potrebbe fare a sé stessa. La Glauce di Pasolini è un'altra vittima di Giasone ed è partecipe del dolore di Medea fino a provarlo direttamente sulla propria persona. La solidarietà femminile già presente in Euripide⁴²¹ è rafforzata in modo sorprendente in Pasolini grazie al personaggio della rivale Glauce. Il fatto che Glauce non sia stata uccisa da Medea cambia anche leggermente il profilo della moglie tradita di Giasone. Non risulta più così “*esperta nei malefici*”, come la accusava Creonte. Malgrado il sogno premonitore, la sua responsabilità nella morte della principessa è “soltanto” morale e indiretta, mediata dalla sensibilità di Glauce. “*Il dramma di Creonte e di sua figlia diventa dramma borghese, psicologico, dominato dal senso di colpa,*” nota Fusillo.⁴²² Inoltre Medea ha un potere carismatico che Pasolini porta al suo apice; non possiede soltanto l'*eloquentia*, l'arte di convincere con i discorsi (ci riuscirà con Creonte, Egeo, il Coro e perfino Giasone): è capace senza una parola né un gesto di spingere una persona al suicidio. Il dolore di Medea trascende tutto e tutti, è contagioso, micidiale. Il pericolo non viene tanto da Medea quanto dalla sua disperazione.

Anche i casi di *parafrasi* sono interessanti. Il microsintagma della discussione fra Medea e Creonte, analizzato in precedenza, è stato oggetto da parte di Pasolini di una ripresa letterale semi-fedele. Altri microsintagmi della sceneggiatura riprendono *alla lettera* (o quasi) brani della tragedia di Euripide. Questi spesso sono segnalati da Pasolini stesso nella sceneggiatura. Le lievi modifiche operate da Pasolini spesso sembrano irrисorie ma meritano l'attenzione dello studioso.

Dopo il microsintagma della discussione fra Medea e Creonte, viene quello della discussione fra Medea e Giasone (microsintagma 3 della tragedia; microsintagma 9 della sceneggiatura) nel quale la parafrasi è annunciata in quei termini dallo sceneggiatore: “*Segue la prima parte del dialogo, succinto, del secondo episodio della tragedia di Euripide*”.⁴²³

⁴²¹ “*Nella grande rhesis dei vv. 214-266 Medea si procura il consenso delle donne corinzie, le donne del coro, facendo in modo che anche loro sentano come propria la sua causa, che finiscano col vedere in lei una di loro. (...) Medea ha saputo puntare il dito sul complesso di discriminazioni che pesava sulla donna nell'ambito dell'oikos*”, in A. MARTINO, “*Identità eroica e identità femminile della Medea di Euripide*”, cit., pp. 30-31.

⁴²² M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, cit., p. 117.

⁴²³ PC, p. 1255.

Alla fine del dialogo Pasolini introduce un ultimo atto sessuale fra Giasone e Medea, che non c'è in Euripide. Ecco il dialogo di Euripide ripreso (e abbreviato) da Pasolini:

EURIPIDE	PASOLINI
<p>(...) <i>MEDEA: Oh, mia mano destra, che tu tante volte prendevi, e queste mie ginocchia, come siamo state toccate invano da un uomo miserabile, come abbiamo fallito nelle nostre speranze!</i> (...) <i>GIASONE: Dato che esalti troppo i tuoi meriti, io credo, invece che <u>Cipride</u>⁴²⁴ sia stata la salvatrice della mia spedizione, lei sola fra gli dèi e gli uomini. Tu hai di sicuro una mente sottile, ma per te è un discorso odioso spiegare che <u>Eros con le sue ineludibili frecce ti ha costretto a salvare la mia persona</u>. Ma non intendo trattare troppo, nei particolari, questo punto: comunque tu mi abbia aiutato, non sta male. Però in cambio della mia salvezza hai ricevuto più di quanto tu mi abbia dato, come ora ti dimostrerò.</i> (...)⁴²⁵</p>	<p><i>MEDEA: Ah mia destra stretta, tante volte, dalle tue mani. Mie ginocchia, abbracciate tante volte, tanto inutilmente da questo miserabile uomo, che deve tutto a me, e su cui ho perso ogni speranza.</i> <i>GIASONE: Cosa rimpiangi? <u>È ora che tu ti convinca infine, chiaramente, che io devo soltanto a me stesso la buona riuscita delle mie imprese.</u></i> <i>Anche se tu non vorrai mai riconoscere che, <u>se hai fatto qualcosa per me, lo hai fatto solo per amore del mio corpo</u>. Tu mi rimproveri di essere ingrato. Ma io, anche se forse senza molta fatica e magari, lo ammetto, non volendolo, ti ho dato infine molto più di quello che ho ricevuto.</i> <i>MEDEA: Non vantarti di questo.</i>⁴²⁶</p>

Dopodiché in Pasolini viene operata la fusione con una breve parte di un altro dialogo che si trova in Euripide, nel sesto microsintagma, quello della finta riconciliazione di Medea con Giasone allo scopo di uccidere Glauce.⁴²⁷ Ma è più degna di attenzione la prima parte del dialogo trascritta qui sopra. In essa Pasolini tradisce l'ipotesto a due riprese: quando Giasone nella sceneggiatura afferma che deve solo a se stesso la buona riuscita delle sue imprese, mentre in Euripide la doveva ad Afrodite; e quando

⁴²⁴ Afrodite.

⁴²⁵ EURIPIDE, *Medea*, cit., pp. 151-153.

⁴²⁶ *PC*, pp. 1285-1286.

⁴²⁷ *Cfr* la tabella seguente:

EURIPIDE	PASOLINI
<p>(...) GIASONE: Tu mi hai chiamata e sono giunto; benché tu mi sia ostile, ciò non ti sarà negato, ma ti ascolterò. Che cosa mai di nuovo vuoi da me, o donna? (...)</p>	<p>(...) GIASONE: Mi hai mandato a chiamare. Bene. Eccomi, eccomi qui. Ti ascolterò di buon grado, anche se tu mi odi ormai. Sentiamo che novità ci sono. (...)</p>

rimprovera a Medea di averlo aiutato solo “*per amore del [suo] corpo*” mentre nella tragedia Medea era stata costretta a farlo dalle frecce di Eros. Queste sfumature modificano radicalmente il profilo psicologico e lo statuto attanziale dei due protagonisti. Il Giasone di Pasolini è profano, è un individuo moderno, che si vuole completamente dissociato dalla collettività – anche se in pratica il lettore della sceneggiatura, a conoscenza ormai degli antefatti e del ruolo dominante di Medea nella spedizione degli Argonauti, sa che non è vero. La Medea di Pasolini diventa un personaggio responsabile del proprio destino, non è più un burattino mosso da istanze divine. E la sessualità, pur non assente del tutto in Euripide,⁴²⁸ assume un ruolo di maggiore importanza nella sceneggiatura.⁴²⁹

Altre due volte Pasolini cita Euripide: nel microsintagma 8 c della sceneggiatura – primo sogno di Medea – e nel microsintagma 10 – secondo sogno di Medea. La natura particolare di questi microsintagmi entrambi “onirici”, sembra giustificare l’inserimento di brani tratti *tels quels* dalla tragedia di Euripide, brani che risentono molto di più di un’altra epoca e di un’altra tradizione culturale in quanto non sono dialoghi (tutto sommato i dialoghi con Creonte e con Giasone non stonano in un contesto di lettura moderno) ma lunghi monologhi. Nel primo caso, vi è, nel trattamento, questo intervento dello sceneggiatore che precede la citazione: “*Allora Medea comincia a parlare: e pronuncia – in antico greco (tradotto per mezzo dei sottotitoli) – il seguente pezzo della tragedia di Euripide*”. Segue la famosa invocazione di Medea “*O Zeus, O Dike cara a Zeus, o luce del sole! (...)*”.⁴³⁰ Dopodiché, il trattamento riproduce fedelmente, abbreviandolo appena (sembra sia stato tolto solo un breve riferimento ad Athena Pallade, che avrebbe forse messo in difficoltà un lettore moderno), il lungo monologo di Medea dei vv. 764 a 810 della tragedia.⁴³¹ Ma chi avrà visto il film non si ricorderà di questa lunga citazione in antico greco perché nei dialoghi definitivi, la citazione è parecchio ridotta e semplificata e quando venne il momento di girare la scena, Pasolini abbandonò l’idea di far recitare Maria Callas in antico greco.

⁴²⁸ “*L’eros scandaloso della maga, la sua propensione alla carnalità, è uno degli elementi che Pasolini riprende da Euripide. Se nella tragedia Giasone la definisce ‘viziosa’, nel film le rinfaccia di aver voluto solo il suo corpo*”, R. CHIESI, “*Maria Callas barbara e maga nel cinema di Pasolini*”, in R. CHIESI (a c. di), *Pasolini, Callas e Medea*, Bologna, Ta Matete, 2007, p. 103.

⁴²⁹ Cfr anche M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, cit., p. 117.

⁴³⁰ PC, p. 1249.

⁴³¹ Il breve dialogo che segue, fra Medea e il coro (“*le donne*” nel trattamento), è leggermente diverso in Pasolini ma non ci soffermeremo su quelle piccole differenze.

Nel secondo sogno di Medea, lo sceneggiatore Pasolini introduce la citazione in quel modo: *“La scena che segue è esattamente fedele a quella descritta dal messaggero nella tragedia di Euripide [...]”*. Pasolini si serve, per descrivere il sogno di Medea che anticipa la morte di Glauce e di Creonte, del resoconto della morte effettiva di questi da parte di un messaggero che compare nella tragedia ai vv. 1156-1219. La sequenza successiva (86), ambientata sulla rocca di Corinto, è descritta nel trattamento con un’unica parentesi che ci informa di una modifica operata da Pasolini nei confronti del testo di Euripide: *“(Rispetto al racconto di Euripide, c’è la variante di Glauce che corre, in fiamme, fuori dalla reggia, ne attraversa il cortile, esce, oltre le mura di cinta, e va a finire di bruciare, col padre, all’altezza della casa di Medea, che dunque guarda la scena.)”*. Questa modifica ha come scopo di creare un parallelismo fra la morte di Glauce sognata da Medea e quella effettiva della principessa che si precipita volontariamente dalla rocca di Corinto.

Il lavoro di adattamento eseguito da Pasolini si distingue quindi prevalentemente su due piani. Da una parte opera una forte dilatazione della breve parte introduttiva della tragedia nella quale vengono ricordati gli antefatti. Questa dilatazione offre allo sceneggiatore Pasolini uno spazio quasi vergine da sfruttare per agire in tutta libertà e introdurre potenzialmente uno o più argomenti che non ci sarebbero nella tragedia o che ci sarebbero soltanto “fra le righe”. Dall’altra parte la riscrittura di Pasolini ridisegna i personaggi, approfondisce i loro tratti psicologici, modifica persino le loro funzioni attanziali nella storia. È fondamentale il cambiamento relativo alla morte di Glauce. Fondamentali sono anche l’accento posto sulla sessualità di Medea e il carattere moderno e profano che assume Giasone. Inoltre l’introduzione del personaggio di Chirone ha un impatto forte sulla comprensione generale della storia rivisitata da Pasolini. Queste scelte e questa logica non sono indipendenti rispetto all’interpretazione decisa e voluta dal Pasolini sceneggiatore.

II. Il sacro in *Medea*: una lettura in chiave antropologica (De Martino, Eliade, Girard, Frazer e Bataille)

Nei confronti del mito di *Medea*, Pasolini assunse un triplice punto di vista: politico, psicanalitico e antropologico. Una prima possibile lettura – quella politica – interpreta la storia di Medea come il dramma dello scontro fra Terzo Mondo e Mondo Occidentale; la seconda, psicanalitica, associa Giasone all'*Ego* trionfante e Medea all'*Es* represso.⁴³² Infine in una lettura antropologica – che sarà quella che verrà qui privilegiata – *Medea* può essere letta come la tragedia della scomparsa di un mondo arcaico dominato dal sacro e dai riti. Queste tre possibili letture sono interdipendenti.

Il tema del sacro coinvolge quindi l'intera opera artistica di Pasolini ed è onnipresente la nostalgia del passato, che si tratti di un passato mitico, del Friuli contadino o del sottoproletariato romano. Nella sua ricerca della sacralità popolare come realtà che tende a sparire minacciata com'è dalla giovane società di consumo razionale e borghese, Pasolini approda alla figura di Cristo (che contrappone all'istituzione ecclesiastica), all'Antico Testamento e infine ai miti dell'antica Grecia. *Medea*, come detto prima, è il terzo episodio di una trilogia cinematografica costituita anche da *Edipo Re* e *Appunti per un'Orestide africana*. Il lavoro sulle fonti classiche non si limita però a tre film e tre sceneggiature (o trattamenti): in quegli anni, Pasolini scrive anche lui sei tragedie e un manifesto per un nuovo teatro (1968) che sono debitori della tradizione teatrale degli antichi greci. Aveva inoltre tradotto tragedie greche quando era giovane e nel 1960 Vittorio Gassman gli aveva chiesto una traduzione dell'*Oresteia* di Eschilo per uno spettacolo a Siracusa. Infine *Petrolino* avrebbe dovuto contenere degli episodi ispirati alle *Argonautiche*.⁴³³

Alcune citazioni di Mircea Eliade sono disseminate nel trattamento di *Medea*, come attestano le note di fine pagina. Il *Trattato di storia delle religioni* dello stesso Eliade insieme al *Ramo d'oro* di Frazer furono più volte citati da Pasolini nelle interviste

⁴³² Cfr ad esempio per la lettura politica e quella psicanalitica: Massimo FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit.

⁴³³ *Ibid.*, p. 12.

successive alla presentazione del film come fonti di ispirazione per la riscrittura della sua *Medea*. Nell'analisi che segue mi riferirò anche a Ernesto De Martino, René Girard e Georges Bataille. Pasolini conosceva bene l'opera di De Martino e di Eliade (come può testimoniare fra l'altro il trattamento di *Medea*). Rammento al lettore la cesura operata intorno agli anni 1964-1966, che corrisponde al passaggio da de Martino a Eliade in Pasolini. Dopo il 1966, Pasolini, influenzato soprattutto da Eliade, si riferisce al concetto del sacro come ad una realtà di ordine metafisico.⁴³⁴

Tutta la prima parte del trattamento dedicata agli antefatti – un'enorme dilatazione del prologo della tragedia arricchita da elementi assenti in Euripide – costituisce uno spazio vergine dove Pasolini ha le mani libere per introdurre o sviluppare un argomento a sua scelta. Mi soffermerò quindi su quattro elementi che trovano la loro origine nella prima parte del trattamento e hanno ripercussioni su tutto il resto della trama, senza però tradire lo spirito dell'opera di base. Questi quattro elementi sono (1) l'educazione di Giasone da parte di Chirone, (2) l'esperienza del sacro nella Colchide, (3) lo scontro fra mondo arcaico e mondo moderno vissuto da Medea e (4) il sesso come sostituto alla religione.

1. L'educazione di Giasone da parte di Chirone (Eliade)

Il Centauro Chirone era maestro di Giasone secondo la mitologia greca. Il personaggio non appare nella tragedia di Euripide ma in Pasolini assume un ruolo di primo piano. È presente nelle prime sequenze e torna nella seconda parte, nel microsintagma 7 del trattamento. All'inizio Chirone appare come un centauro e racconta a Giasone bambino “*la grande favola degli Dèi*”⁴³⁵. Nei dialoghi definitivi gli insegnamenti di Chirone portano sulla storia mitica del bambino, discendente di Eolo, e sulla storia del Vello d'oro. Nel trattamento invece il centauro accenna a discorsi più generali relativi alle origini divine del mondo, insomma a una *cosmogonia*. I particolari presenti nel trattamento sono molto probabilmente stati tratti dal *Trattato di storia delle religioni* di Mircea Eliade (ad esempio “*il Dio Creatore, Urano; lo sposalizio di Urano con la Terra; la nascita dei Mostri: il Mostro che taglia i genitali al vecchio Dio padre*”⁴³⁶

⁴³⁴ T. SUBINI, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Ente dello spettacolo, 2007, p. 19.

⁴³⁵ PC, p. 1209.

⁴³⁶ PC, p. 1208.

rinviano al secondo capitolo del saggio di Eliade dedicato a “*il Cielo: dèi uranici, riti e simboli terrestri*”). Quando Giasone diventa adolescente, il Centauro continua a parlargli di religione, però le nozioni si fanno “*meno favolose e mitiche, ma più dettagliate, e, in qualche modo, liturgiche.*”⁴³⁷ Nei dialoghi definitivi il Centauro afferma che “*tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c’è niente di naturale nella natura.*”⁴³⁸ Lo scriveva Eliade nel suo *Traité d’histoire des religions*: “*pour la mentalité archaïque, la Nature n’est jamais exclusivement naturelle.*”⁴³⁹ Ma a un certo punto il Centauro si rivela esser sempre stato “*una ‘soggettiva’ di Giasone*”⁴⁴⁰, Chirone da ora in avanti appare sotto forma umana e i suoi insegnamenti risultano radicalmente cambiati:

Questo fatale approdo alla razionalità e al realismo, implica una piega diversa dell’educazione del Centauro al giovane Giasone: egli comincia a razionalizzare e a sconsacrare, quindi, tutto ciò che aveva dato prima come ontologico e sacro (Cfr. Teorie di Eliade, ecc.).⁴⁴¹

Oltre a contenere fra parentesi un riferimento esplicito alle teorie di Eliade, questo paragrafo segna un momento importante della storia: il passaggio per Giasone da un universo sacro a un universo profano. Chirone uomo abiura tutto quello che ha detto Chirone centauro affermando lapidariamente che “*non c’è nessun Dio*”⁴⁴² e sostituendo alla metafisica il successo terreno ottenuto attraverso lo scetticismo e la tecnica.⁴⁴³ Giasone adulto sa quindi cos’è il sacro; l’ha conosciuto da piccolo ma l’ha rimosso.

Nella seconda parte del trattamento (settimo microsintagma) ambientata a Corinto, Chirone riappare a Giasone sotto le sue due vesti: da uomo e da centauro. Questa sequenza è una delle più interessanti del trattamento e del film in quanto vi vengono svelate a Giasone due verità: prima, che il Centauro sacro e quello sconsacrato vivono entrambi dentro di lui e che il Vecchio Centauro continua ad ispirare dei sentimenti al Centauro Nuovo; poi, che Giasone, in fondo, grazie al Centauro Vecchio che non ha completamente rimosso, ama Medea e capisce la sua “*catastrofe spirituale*”⁴⁴⁴. L’errore di Giasone ma anche quello del mondo occidentale razionalistico e profano è quello di

⁴³⁷ PC, p. 1209.

⁴³⁸ PC, p. 1274.

⁴³⁹ M. ELIADE, *Traité d’histoire des religions*, Paris, Payot, 1996 [1949], p. 46.

⁴⁴⁰ PC, p. 1211.

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² PC, p. 1276.

⁴⁴³ PC, p. 1213.

⁴⁴⁴ PC, p. 1246.

cercare di rimuovere un passato arcaico dove dominava il sacro invece di farlo coesistere con la modernità. La catastrofe spirituale di Medea è dovuta ad uno scontro brutale con un mondo sconsecrato, desacralizzato, che Eliade afferma accessibile solo a una minoranza di società moderne.⁴⁴⁵

2. L'esperienza del sacro nella Colchide (Eliade e Frazer)

In contrasto con l'educazione profana di Giasone da parte di Chirone uomo appare la vita quotidiana di Medea nella Colchide (microsintagma 3.2. della sceneggiatura, sequ. 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20 e 21; microsintagma 8 a e d). La Colchide è presentata da Pasolini come un mondo arcaico dove ogni azione umana è avvolta di sacro. È la terra dell'uomo religioso in opposizione con la Grecia profana di Giasone. Medea è una sacerdotessa regale che officia i diversi riti che elencherò più avanti. Oltre a Eliade, si intuisce anche l'influenza del *Ramo d'or* di Frazer nelle pagine dedicate all'esperienza del sacro nella Colchide. Queste pagine sembrano essere il commento di un documentario antropologico, come i film di Cecilia Mangini, influenzati dall'opera di Ernesto De Martino, ai quali collaborò Pier Paolo Pasolini. Per scriverle, Pasolini si è dovuto dedicare ad un importante lavoro di ricerca e di documentazione. È stato aiutato nella sua impresa dall'antropologo e storico delle religioni Angelo Brelich, docente dell'Università di Roma e uno dei fondatori, insieme a Ernesto de Martino e molti altri, della Scuola romana di storia delle religioni. Brelich, chiedendogli la maggiore discrezione (non voleva che il suo nome apparisse nei titoli del film), gli fornì una serie di appunti sui riti (solari e lunari per la maggior parte di loro, ma anche di avvicinamento al luogo sacro o relativi all'albero sacro) africani, amerindiani, messicani, indiani ma anche sui riti dell'Antichità greca, romana e egiziana e su riti balto-slavi medioevali.⁴⁴⁶ Pasolini ne opera una specie di fusione sincretica che, al momento di girare, coinvolgerà anche la musica e i costumi.

Nel microsintagma 3.2. della sceneggiatura, vengono descritti successivamente un rito solare, un rito lunare e una festa agricola seguita da un sacrificio umano e da un'orgia. Tutti questi elementi sono stati studiati sia da Eliade che da Frazer e sono evocati a più riprese negli appunti di Brelich. Dalle sue letture Pasolini ritiene la ciclicità come

⁴⁴⁵ M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, cit., p. 97.

⁴⁴⁶ Questi appunti sono conservati all'Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze (Medea: Appunti di Brelich; Il 2.95 ; Carte n. 22).

concetto chiave del mondo contadino tradizionale, la simbolica del sole che scende nel regno dei morti per risorgere nel mondo dei vivi, i simboli lunari legati alla fecondità (luna, corna della vacca, serpente, spirale, acque) e l'albero cosmico, “*l’axis mundi, che ripete in piccolo l’archetipo iniziale della fecondazione del mondo*”⁴⁴⁷, simbolo che manifesta lo spazio sacro. Interessante è la descrizione della festa della città, annessa alla più grande festa agricola dell’anno. Essa si celebra davanti all’albero dov’è appeso il Vello d’oro (sequ. 16), alcuni ballerini eseguono una danza sacra (sequ. 37), dopo il pranzo si procede ad un sacrificio umano. La vittima uccisa è smembrata e le diverse membra sono distribuite a ragazzi che le vanno a seppellire in campagna. Dopodiché la festa finisce con un’orgia e con la detronizzazione rituale dei Regnanti che vengono ritualmente maltrattati e scherniti. Lo smembramento delle vittime, effettuato per favorire le raccolte, si è verificato in diversi popoli (i Pawni in America, i Khond del Bengala)⁴⁴⁸ e riproduce probabilmente lo smembramento rituale dell’essere mitico primordiale per dare vita ai semi.⁴⁴⁹ Pure l’orgia post-sacrificio si è verificata in alcuni popoli (i Khond ancora) e aveva come scopo di eccitare il Cielo per favorire la fertilizzazione dei campi. Frazer vede più precisamente nelle orgie nei campi un esempio di magia imitativa: le coppie, compiendo l’atto sessuale, sperano di essere imitate dagli elementi naturali al fine che essi spargano pure loro il proprio seme sulla terra coltivata.⁴⁵⁰ La detronizzazione rituale dei Regnanti accompagnata da maltrattamenti rituali è stata studiata pure questa in Frazer.

Nel microsintagma 8 (*a e d*), Medea sogna un altro sacrificio umano. Questa volta non è lei ad uccidere: sono due uomini ad uccidere la vittima e, una volta smembrata, Medea, che appare angosciata e smarrita, raccoglie le membra del corpo per seppellirle facendo molta fatica a scavare la terra. I carnefici, in un atto di cannibalismo rituale,⁴⁵¹ mangiano il cuore e bevono il sangue della vittima, probabilmente per impadronirsi delle sue forze. La prima parte del sogno ambientata nella Colchide è interrotta, Medea si ritrova a Corinto, e dopo che il Sole, suo nonno, l’ha convinta a mettere in moto i suoi artefici funebri, torna di nuovo nella Colchide dove viene compiuta la risurrezione di un corpo seppellito e smembrato, forse quello della vittima della prima parte del sogno.

⁴⁴⁷ PC, p. 1214.

⁴⁴⁸ Cfr M. ELIADE, *Traité d’histoire des religions*, cit., note 55 o J. G. FRAZER, *Esprits du blé*, pp. 210 et suivantes.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, paragrafo 132.

⁴⁵⁰ J. G. FRAZER, *Le rameau d’or*, cit., pp. 127-130.

⁴⁵¹ Rimando il lettore alle mie osservazioni sul motivo del pasto rituale, pp. 95-102.

Parallelamente a questa risurrezione si vede il sole risorgere a Oriente. Queste sequenze sono articolate intorno al concetto di ciclicità, nozione chiave per capire le civiltà agricole arcaiche, secondo Frazer e Eliade. Come il sole che scende nel Regno dei Morti per risalire successivamente nel mondo dei vivi prima di tornarci in un modo ciclico continuo, come la luna che cresce, decresce, muore e poi rinasce, pure gli esseri umani, in questo sogno, sembrano partecipare al ciclo della Natura. Queste immagini seguono direttamente la decisione di Medea di uccidere non solo Glauce ma anche i propri figli. Iscritto in una prospettiva religiosa di ciclicità e di rigenerazione della vita, l'infanticidio appare meno atroce e, soprattutto, meno radicale. Questa attenuazione dell'orrore grazie alla credenza che la morte non sia un punto finale ma piuttosto l'inizio di qualcosa di nuovo è confermata nella sequenza successiva, sempre interna al sogno di Medea, in cui questa insieme ai figli che tiene per mano, sale sul carro del Nonno-Sole, visitatore quotidiano del Mondo dei Morti. Tornerò comunque su quest'elemento più avanti: la morte dei figli, in effetti, è uno degli elementi-chiave in *Medea* e sarebbe riduttore accontentarsi di una sola ipotesi per spiegarla.

3. Lo scontro fra mondo arcaico e mondo moderno vissuto da Medea (De Martino e Girard)

Quando Medea incontra Giasone (quarto microsintagma del trattamento) entra in una crisi profonda e sviene. Quando si sveglia, il mondo in cui ha vissuto finora le appare cambiato, vuoto di senso:

Medea si muove, osservando intorno tutte le cose che avevano per lei un così grande, profondo, vitale significato. Esse non rispondono al suo sguardo. Sono cose riprecipitate indietro, nell'insignificante: sono cose morte.⁴⁵²

Pure l'albero sacro è diventato "*un vecchio triste albero qualsiasi*"⁴⁵³. Il sacro sembra sparito totalmente dal mondo, come se non fosse mai esistito. Medea strappa il vello all'albero ormai sconsecrato e fa il primo passo, irreversibile, verso il mondo profano di Giasone. Questo primo passo la porterà a lasciare la sua terra, a tradire la sua gente e, con loro, i valori in cui ha sempre creduto per seguire Giasone nel suo mondo sconsecrato. Ma l'integrazione di Medea non è facile. Dopo aver raggiunto gli

⁴⁵² PC, pp. 1227-1228.

⁴⁵³ PC, p. 1228.

Argonauti, entra in crisi per la seconda volta. Si ribella perché i suoi nuovi compagni di viaggio non consacrano il luogo dove piantano le loro tende. Decidendo di farlo comunque, da sola, si accorge che la Natura non le risponde più:

Cosa cerca, in quella terra sconosciuta? Cerca il 'sacro' che ha abbandonato nella Colchide, e il cui sentimento è cessato di colpo con l'apparizione 'carnale' di Giasone, proprio nel Centro, nell'Omphalos in cui era custodito il Vello d'oro.⁴⁵⁴

Cerca disperatamente un albero sacro, un sasso sacro, ma non ne trova. Inebetita, “*non sa cosa fare di se stessa*”⁴⁵⁵ e si chiude nel silenzio.

La crisi profonda che attraversa Medea è una vera e propria crisi della presenza così come l'ha definita de Martino in *Morte e pianto rituale*: una crisi che corrisponde al rischio di non essere più al mondo, alla perdita di se stessa quando il mondo appare strano, indifferente, artificiale. Ed è proprio questo il dramma intimo di Medea: il mondo che ha sempre controllato, grazie alla sua magia, grazie ai riti, il mondo in cui aveva un posto, le appare ormai strano e indifferente, vuoto di significato; non le risponde più e lei, di fronte ad esso, si sente smarrita e impotente. Perché se la magia contribuisce alla salvezza della presenza, i suoi artifici magici, nel mondo di Giasone, le sembrano ormai inutili. Nella sequenza 62 d che corrisponde al microsintagma 5, quello della disperazione di Medea, la nutrice, per aiutare Medea, le suggerisce di usare la magia per salvarsi ma Medea, in un primo momento, dice che ha dimenticato tutto, che quello che era realtà quando era ancora nella Colchide a Corinto non lo è più. Poi, ripensandoci, ammette che la nutrice forse ha ragione, che forse è rimasta quella che era, cioè “*un vaso pieno di un sapere non [suo]*”⁴⁵⁶ e lì si vede che sta per superare quella crisi, anche se sta per cominciarne un'altra, peggiore.

La crisi della presenza di Medea simboleggia quella dei popoli contadini arcaici di fronte alla modernità occidentale profana. Come scriveva de Martino:

[...] il sacro è entrato in agonia e davanti a noi sta il problema di sopravvivere come uomini alla sua morte, senza correre il rischio di perdere – insieme al sacro

⁴⁵⁴ PC, p. 1235.

⁴⁵⁵ PC, p. 1237.

⁴⁵⁶ PC, p. 1281.

– l’accesso ai valori culturali umani, o di lasciarsi travolgere dal terrore di una storia cui non fa da orizzonte o da prospettiva la meta-storia mitico-rituale.⁴⁵⁷

Con l’agonia del sacro si corre il rischio di scatenare un’altro tipo di reazione, un’altra crisi: la crisi sacrificale. Questa, secondo René Girard che l’ha teorizzata nel saggio *La violence et le sacré*, è una conseguenza plausibile di un mondo privo di riti e di sacrifici. Il sacrificio infatti serve a canalizzare la violenza della comunità su un capro espiatorio; la violenza compiuta sacrificando una vittima è una violenza purificatrice che garantisce l’allontanamento della violenza impura; è una violenza fondatrice che mette un termine alla spirale della violenza indifferenziata. Quando violenza impura e violenza purificatrice non si distinguono più, la violenza impura rischia di spargersi su tutta la comunità.⁴⁵⁸ Ed è questo che avviene in *Medea*. Medea viene da un mondo dove il sacrificio umano ha un senso profondo, quello di allontanare la violenza impura, catalizzando una violenza purificatrice su un capro espiatorio. Quando lascia la Colchide per seguire Giasone, penetra in un mondo privo di riti e di sacrifici. Come abbiamo visto prima, entra in una crisi profonda, una *crisi della presenza*, perché la Natura con la quale aveva sempre interagito appare ormai indifferente e artificiale, il Mondo le appare strano, la propria presenza all’interno di esso non sembra più garantita. Scatta allora una crisi sacrificale che avrà come vittime Glauce, Creonte e i figli di Giasone e Medea. La violenza che scatta non è più controllata e canalizzata su un’unica vittima scelta apposta per il sacrificio allo scopo di calmare le tensioni della comunità. La violenza della crisi sacrificale è irradiante, vendicatrice, illimitata. È d’altronde un tipo di violenza ben noto nelle tragedie greche sulle quali René Girard si appoggia per teorizzare il suo concetto di “crisi sacrificale” ne *La violence et le sacré*.

Alla domanda “*perché hai concentrato l’azione tragica praticamente negli ultimi venti minuti del film?*”, Pasolini rispose:

L’azione tragica non mi interessava: mi interessava soprattutto la rappresentazione di un mondo barbarico capace di esprimere la tragedia. Gli ultimi venti minuti sono la possibilità tragica che si realizza per regressione.⁴⁵⁹

La “*possibilità tragica che si realizza per regressione*” – che si chiami crisi sacrificale o crisi della presenza a seconda dal punto di vista scelto fra quello girardiano e quello

⁴⁵⁷ E. DE MARTINO, “Mito, scienze religiose e civiltà moderne”, in *Nuovi Argomenti*, n°37, 1959, p. 45.

⁴⁵⁸ R. GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

⁴⁵⁹ Cfr le carte n. 3 II 1.141.44 [1970] del carteggio Pasolini all’Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux che riportano una serie di domande e di risposte su *Medea* e *Porcile*.

demartiniano – è l’idea che sottintende tutto il testo (e tutto il film) e che lo avvicina ad altre opere di Pasolini quali *Mamma Roma* ma anche e soprattutto *Teorema* che vede i membri di una famiglia impazzire e avviarsi in un processo di autodistruzione dopo la partenza dell’Ospite.

4. Il sesso come sostituto alla religione (Bataille)

La sacralità dell’amplesso sessuale è, come visto prima, uno dei motivi discorsivi ricorrenti nell’opera pasoliniana, direttamente riconducibile al tema del sacro. Secondo Giasone, Medea lo ha seguito ed aiutato “*solo per amore del suo corpo*”⁴⁶⁰. Il corpo di Giasone infatti determina Medea e la spinge a lasciare il suo paese per seguire gli Argonauti. Quando per la prima volta Medea “non si sente più presente al mondo”, quando la Natura le appare di colpo vuota di senso e indifferente, allora in quel momento incontra Giasone la cui presenza, la cui corporalità cancella tutto quello che c’è intorno e che c’è stato prima, offrendo a Medea un nuovo oggetto in cui credere.⁴⁶¹ L’attrazione che Medea prova senza capirlo nei confronti del giovane e soprattutto del suo corpo è fisica ma anche quasi mistica, oltre a sentimentale. La donna confonde amore, erotismo e religione e ne opera la fusione nella persona di Giasone. Quando lui si spoglia davanti a lei per la prima volta,

Medea lo guarda incantata, e perduta in lui. È un vero, completo, amore ecc. In questo momento a prevalere è la virilità di Giasone. Medea ha perso la propria atonia di bestia disorientata: nell’amore trova, di colpo (umanizzandosi) un sostituto della religiosità perduta; nell’esperienza sessuale ritrova il perduto rapporto sacrale con la realtà. Così il mondo, il futuro, il bene, il significato delle cose, si ricostituiscono di colpo davanti a lei. Ed è con gratitudine (come di chi si sente rinascere alla vita) che lascia che Giasone la possieda, secondo i diritti della sua gioventù, possedendo a sua volta in lui la rigenerazione della vita. Essi così fanno l’amore.⁴⁶²

Il sesso diventa quindi per Medea un sostituto della religiosità appena perduta; le permette di ristabilire un rapporto sacrale con la realtà. Tale sostituzione richiama di nuovo *Teorema*, in cui un altro giovane – l’Ospite – rivela, tramite il proprio corpo e

⁴⁶⁰ PC, p. 1286.

⁴⁶¹ “Già la poesia antica, Euripide e Apollonio Rodio soprattutto, aveva raffigurato l’amore in generale, e l’amore di Medea in particolare, come un’esperienza eteronoma, violentemente distruttiva; ma Pasolini mette un accento tutto particolare sulla fisicità di Medea” (M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 127).

⁴⁶² PC, pp. 1237-1238.

l'esperienza sessuale, il sacro a un'intera famiglia della borghesia milanese. Nello stesso *Teorema*, in reazione alla partenza del giovane, la madre cerca disperatamente di ritrovare quel rapporto con il sacro attraverso una serie di amplessi con giovani sconosciuti. Anche *Petrolio*, l'opera monumentale incompiuta, veicola quella concezione del coito come sostituto totale ad una sacralità persa e come *ricreatore* di sacralità. L'Appunto 63 è esplicito e richiama in un certo modo *Medea*. In effetti, si potrebbe benissimo, al posto di Carlo, leggere il nome di Medea e, al posto di Carmelo, leggere Giasone:

E non era neanche l'amore a rimettere in discussione e a vanificare di colpo tutto ciò che nella vita, fino a quel momento come per l'Innominato, era stato *realtà, valore*. Oppure, forse sì, c'era anche una goccia d'amore (...): ma in sostanza si trattava di puro sesso. Il sesso però poteva riempire da solo una vita e darle senso: gli atti e le parole del sesso potevano essere infiniti, sempre nuovi, sempre pieni di ansia e di terrore: il membro di Carmelo avrebbe potuto indurirsi (...) e questo sarebbe stato ogni volta un miracolo sconvolgente, da far vivere – prima al pensiero e poi al ricordo – col cuore in gola. Perché la ferita che quel membro teso doveva – con tanta naturalezza da parte sua – infliggere alla carne di Carlo era ogni volta definitiva: e mentre per Carmelo si sarebbe trattato di un momentaneo desiderio di uccidere, calmatosi improvvisamente con l'eiaculazione del suo bianco e profumato seme siciliano di quel giorno, per Carlo sarebbe stato l'adempimento di qualcosa di contrario, la messinscena del suo desiderio di morte.⁴⁶³

Georges Bataille, nel suo saggio *L'érotisme*, ha paragonato l'azione erotica ad un sacrificio religioso, dando retta in quel modo all'atteggiamento di Medea (nonché della madre in *Teorema* e di Carlo in *Petrolio*). Ha sottolineato infatti le similitudini e i punti d'incrocio che esistono fra la sessualità e il sacro per dimostrare che entrambi si possono studiare sullo stesso piano. Va notato anche che Medea, durante questo primo rapporto sessuale, si sente "*rinascere alla vita*", e, lasciandosi possedere da Giasone, possiede "*a sua volta in lui la rigenerazione della vita*". L'atto sessuale assume quindi la stessa funzione che assumono i riti studiati in precedenza: quella di perpetuare il ciclo rigenerativo della Natura.

Nel microsintagma 9 analizzato nella seconda parte di questo studio Giasone e Medea hanno una discussione insieme e, alla fine di questa, fanno l'amore per la prima volta. Medea ha già deciso di vendicarsi e sa già in che modo lo farà.

⁴⁶³ P. P. PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 328.

Ambedue sono lì per calcolo, per convenienza. In Giasone è ben chiara l'idea di rabbonirla, di calmarla, di renderla inoffensiva (tuttavia, ormai, sa anche che l'ama), in Medea molto meno chiara, c'è l'idea della vendetta (ch'era invece chiarissima nel sogno: nel sogno regressivo, che l'aveva riportata alla sua barbarica regalità). Ma mentre fanno l'amore, ciò che c'è di violentemente autentico, si sprigiona in ambedue: il calcolo, il freddo inganno, è messo in scacco dalla verità dei sentimenti, anche se non accettata e repressa.⁴⁶⁴

Quest'ultimo atto d'amore, così vicino alla strage di cui Medea sta per rendersi colpevole prende una risuonanza particolare alla lettura del saggio di Bataille. Lo scrittore francese avvicina la sessualità alla morte in quanto entrambe hanno come principio sottostante la violenza, una violenza che insieme spaventa e affascina. Bataille afferma che l'erotismo è ancora più intenso quando è vicino alla morte come risulta dalle pratiche sadomasochiste ma non solo: l'atto sessuale in generale si potrebbe definire infatti una specie di lotta per raggiungere la cosiddetta "piccola morte". Bataille ci offre una chiave di lettura per capire il senso di quest'ultimo rapporto sessuale fra gli sposi diventati ormai nemici:

D'un côté, la convulsion de la chair est d'autant plus précipitée qu'elle est proche de la défaillance, et de l'autre, la défaillance, à la condition qu'elle en laisse le temps, favorise la volupté. L'angoisse mortelle n'incline pas nécessairement à la volupté, mais la volupté, dans l'angoisse mortelle, est plus profonde.⁴⁶⁵

Nonostante Pasolini precisi che durante l'atto sessuale in Medea l'idea della vendetta è meno chiara di prima, è innegabile che prima di fare l'amore l'eroina tragica aveva programmato un assassinio e che subito dopo l'*eros*, segue *thanatos*.

⁴⁶⁴ PC, pp. 1255-1256.

⁴⁶⁵ G. BATAILLE, *L'erotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 10/18, 1957, p. 115.

Medea e Giasone alla luce dell'antropologia moderna

Partendo da un mondo arcaico dominato dal sentimento del sacro e determinato da una serie di riti (riti solari e lunari, sacrifici umani, ecc.) e di culti, i due protagonisti di *Medea* se ne allontanano per approdare ad una realtà profana, sconosciuta, vicina alla nostra modernità. Se Giasone si adatta senza difficoltà, non è il caso di Medea che, avendo vissuto il cambiamento come una rottura brutale con il passato, senza nessuna preparazione (al contrario di Giasone che effettua il salto insieme al maestro Chirone), vive un tragico dramma spirituale che si manifesta prima in una crisi della presenza per concludersi in una sanguinante crisi sacrificale. Prima di compiere la sua vendetta su Giasone e, insieme a lui, su un mondo al quale non è riuscita ad adattarsi, Medea sostituisce alla religiosità perduta la sessualità che sarà il suo ultimo barlume di speranza e l'unico elemento in cui piazzare la sua fede orfana. Il passaggio drammatico da un mondo sacro ad un mondo profano è l'argomento centrale di *Medea*. Tutti i fatti narrati sono legati all'adattamento fallito di Medea. L'approdo al sacro si fa, da parte di Pasolini, con gli strumenti dell'antropologia religiosa soprattutto e anche in parte con quelli della psicanalisi. Il radicarsi nel secondo periodo del cinema pasoliniano, quello di "élite", si nota dall'approccio più teorico che sentimentale. La denuncia di un mondo sacro in via di estinzione è qui articolata, riflettuta, documentata. L'ambientazione mitica e perciò atemporale conferisce all'opera un valore universale che le permette di illustrare il tragico conflitto fra mondo occidentale e Terzo Mondo. Il ricorso alla mitologia e alle tragedie greche antiche non è quindi né una fuga né una parentesi all'interno dell'opera cinematografico-letteraria di Pasolini: è piuttosto una maniera di affrontare un tema presente nell'intero corpus degli scritti cinematografico-letterari – il sacro e la sua drammatica scomparsa – adottando un punto di vista eccentrico, non più ancorato nella storia, ma fuori da essa.

III. Dal testo al film

Pasolini ha già girato una decina di film quando, nel 1969, lavora all'adattamento cinematografico della *Medea* di Euripide. Come già detto, questo film è l'ultimo di una trilogia mitologica cominciata due anni prima con *Edipo re*. I rapporti fra il testo cinematografico (un trattamento seguito dai dialoghi definitivi) e il film non sono stretti come quelli che uniscono la sceneggiatura di *Mamma Roma* e il suo corrispettivo filmico. Il film a volte si distanzia dal trattamento, saltando diverse sequenze presenti sulla carta. Inoltre, il fatto che i dialoghi definitivi costituiscano una sezione aggiuntiva al trattamento invece di esservi integrati provoca un inevitabile distanziamento e impedisce una lettura e una ri-lettura filmica lineari. Nel caso di *Medea*, a differenza di *Mamma Roma*, vi sono due passaggi verso il film invece di uno visto che il trattamento di Pasolini è già la riscrittura di un testo anteriore: la tragedia greca di Euripide. Il processo di riscrittura è quindi ricostruibile in tre tappe. Stranamente il film risulta molto meno accessibile del trattamento e della tragedia. Può essere utile leggere il trattamento (e eventualmente anche la tragedia) prima di vedere il film per facilitarne la comprensione. Vanno segnalati due tagli notevoli operati nel passaggio dal trattamento al film: vengono eliminati la fuga da Iolco di Esone con Giasone bambino che verrà poi affidato a Chirone (il film comincia direttamente con l'educazione del bambino da parte del Centauro) e il sogno del sacrificio che accompagna la pianificazione della terribile vendetta di Medea. Al sacrificio contadino in Colchide invece, nella prima parte, viene dedicata un'attenzione particolare. Esso segue nel film l'educazione di Giasone da parte di Chirone, episodio che si chiude sull'ultimo insegnamento di Chirone diventato uomo a Giasone diventato adulto: “*non c'è nessun dio*”. In opposizione a questa affermazione, seguono ben quindici minuti di sacrificio umano durante i quali dei canti rituali – lunghe lamentele incomprensibili – si sostituiscono al *logos* e alla razionalità dell'uomo profano simboleggiato da Chirone uomo. Rammentano piuttosto il primo suo insegnamento a Giasone bambino quando era ancora Centauro: “*Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella Natura.*” Quei quindici minuti sono girati come un documentario antropologico; lo studioso riconoscerà nelle immagini le osservazioni di Eliade e Frazer e di Angelo Brelich che fornì a Pasolini una serie di appunti relativi ai rituali religiosi di diversi popoli. Oltre alla rappresentazione di un sacrificio umano – pratica rituale comune a tanti popoli in diverse epoche –, Pasolini

sottolinea l'universalità del sacro traendo la sua ispirazione, sia per le musiche che per i costumi, da civiltà e popoli molto diversi l'uno dall'altro. Anche se le citazioni a Eliade e Frazer non sono esplicite come nel trattamento, la dimensione antropologica e la tematica della sacralità e dei rituali arcaici trovano, grazie alle immagini, alla musica⁴⁶⁶ e al lavoro del costumista Piero Tosi, un'eco interessante e facile da cogliere nel film. Un altro punto cruciale del trattamento era il transfert operato da Medea dalla sua religiosità arcaica al corpo di Giasone e alla sessualità che ne deriva. Nel film questo elemento è molto meno evidente (malgrado una battuta già presente in Euripide in cui Giasone rimprovera a Medea di averlo aiutato solo per amore del suo corpo). Va notata però una significativa scelta stilistica al momento del montaggio:⁴⁶⁷ quando Medea, poco prima di (ri)fare l'amore con Giasone, osserva il suo corpo nudo (verso il minuto 59), la cinepresa si attarda sul corpo inerte di Giasone, partendo dalla sua faccia addormentata fino ai suoi piedi. L'obiettivo della cinepresa adotta letteralmente il punto di vista di Medea: lo spettatore guarda il corpo nudo di Giasone come lo guarda Medea. Ma dalla pancia di Giasone si passa direttamente alle sue cosce: la macchina da presa salta volontariamente il pene. Questo viene sostituito da un primo piano di Medea che sorride, serena. Più o meno lo stesso tipo di inquadratura si ripropone verso circa il minuto 89, ma con tre importanti differenze. Prima di tutto, la cinepresa questa volta parte dai piedi per risalire fino alla testa. Il movimento avviene quindi al contrario. Poi, solo le gambe di Giasone sono nude: dai genitali fino al collo, Giasone è vestito. Il pene questa volta è nascosto dal vestito e non "censurato" dalla cinepresa o dall'occhio di Medea. Infine, questo secondo atto sessuale avviene alla fine del film, quando la conversione al rovescio di Medea è finita: è diventata profana anche lei, l'atto sessuale ha perso la sacralità che Medea gli aveva conferito all'inizio, e, infine, è già decisa a compiere la sua vendetta. È quindi in una tutt'altra configurazione mentale. Tornando alla prima di queste due scene d'amore, l'omissione del pene potrebbe essere interpretata in due maniere diverse. Innanzitutto vi si può vedere un intervento di carattere censorio che d'altronde richiamerebbe la teoria dell'osceno nel teatro greco in cui non venivano mostrate sul palco scene di morte né di sesso. Ciononostante, questa omissione del pene di Giasone non lo elimina, anzi: ne sottolinea la presenza. Diventando tabù, il sesso di Giasone appare di colpo nella sua sacralità.⁴⁶⁸ È proprio

⁴⁶⁶ Scelta e pensata in collaborazione con Elsa Morante.

⁴⁶⁷ Questa osservazione mi è stata suggerita da Padre V. Fantuzzi durante i nostri incontri del giugno 2011.

⁴⁶⁸ Cfr S. FREUD, *Totem et tabou* seguito da *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Torino, Bollati

l'*omphalos* che Medea, smarrita, cercava disperatamente e invano quando gli Argonauti piantavano le loro tende senza curarsi di consacrare il luogo.

Questi sono gli esempi più eloquenti di trasposizione filmica di un testo già molto ricco di per sé. Il passaggio dal trattamento al film nel caso di *Medea* è stato accompagnato da una serie di difficoltà maggiori rispetto a quelle incontrate nel passaggio dalla tragedia di Euripide al trattamento di Pasolini o, ad esempio, nel passaggio dalla sceneggiatura di *Mamma Roma* al corrispettivo filmico. *Medea* è un film che risulta abbastanza ermetico; va ricollegato d'altronde ad una fase del cinema pasoliniano molto più intellettuale e meno accessibile rispetto al primo cinema di ambientazione romana e alla *Trilogia della Vita*. Il trattamento, in questo caso, gli procura una chiave di lettura non trascurabile. Detto questo, è anche vero che, nel caso di *Medea*, lo studioso ha a che fare con un processo in tre fasi ben distinte l'una dall'altra: la tragedia ovviamente ma anche il trattamento e il film sono tre oggetti distinti. Possono essere considerati ed apprezzati singolarmente, senza necessariamente stabilire una connessione fra di loro. Messi a confronto, invece, si spiegano e si completano reciprocamente.

IV. Rinvii ad un'altra opera: *Orgia*.

Un ritorno al teatro.

Ho citato, nel corso della mia analisi di *Medea*, altre due opere di Pasolini: *Teorema*, che è allo stesso tempo un romanzo e un film (con una brevissima sceneggiatura ricavata dalla banda sonora), e *Petrolino*, l'opera monumentale ibrida e incompiuta. Ma vi è un altro testo ancora che vale la pena di analizzare nella prospettiva di *Medea*: si tratta di *Orgia*, un copione teatrale.

Pasolini nel 1965 ha un'ulcera che lo costringe a rimanere a letto durante un mese. Durante la sua convalescenza, decide di scrivere sei tragedie in versi: *Pilade*, *Orgia*,

Porcile, Affabulazione, Calderòn e Bestia da Stile. La stesura di queste sei tragedie sarà decisiva nell'elaborazione del suo *Manifesto per un nuovo teatro* (1968). Pur definendo *Orgia* la sua prima opera teatrale,⁴⁶⁹ non è la prima volta che si dedica alla scrittura teatrale.⁴⁷⁰ *Orgia* è un dramma teatrale in un prologo e sei episodi, scritto tra il 1965 e il 1968 (rimaneggiato successivamente fino al 1970), rappresentato da Pasolini stesso nel 1968 al Teatro Stabile di Torino (lo spettacolo ebbe poco successo) e pubblicato nel 1979, quattro anni dopo la morte dell'autore. Nel corpus dei dattiloscritti pasoliniani sono state ritrovate successivamente alcune scene inedite che contengono interventi corali. La *pièce* racconta l'inadeguatezza esistenziale di una coppia borghese nella società in cui vivono. L'Uomo e la Donna, i due protagonisti principali della *pièce*, ostentano un conformismo solo apparente, mentre nell'intimità lasciano esprimere la loro Diversità, che viene simboleggiata dai loro rapporti sessuali sadomasochisti. Spingendosi al di là dei limiti consentiti dalle leggi, la Donna si ucciderà per "anomia" – come lo spiegò Pasolini riferendosi a Durkheim –⁴⁷¹, cioè per puro dolore dovuto alla mancanza di norme, senza coscienza politica, trascinando con sé i propri figli. L'Uomo invece cercherà di "fare buon uso della morte": il suo suicidio, dopo essersi travestito da donna, prenderà la forma di una protesta scandalosa contro la società.⁴⁷²

Il malessere dell'Uomo e della Donna, su diversi piani, richiama quello di Medea; l'analisi "antropologica" appena compiuta per il trattamento potrebbe esser estesa anche al testo teatrale. I parallelismi fra il mito di Medea e la tragedia scritta da Pasolini culminano nell'episodio 4 di *Orgia* in cui la Donna, prima di uccidere se stessa, decide di pugnalare i due figli. Ma al di là di questo infanticidio seguito da un suicidio, vi sono anche altri elementi legati al tema del sacro che sono comuni a *Medea* e a *Orgia*.

Come Medea, i due protagonisti di *Orgia*, vivono quello che prima ho chiamato una *crisi della presenza* (come venne definita da Ernesto De Martino in *Morte e pianto rituale*). Pronunciate dall'Uomo, all'inizio del sesto e ultimo episodio della tragedia,

⁴⁶⁹ P. P. PASOLINI, *Orgia*, in *Il teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia Di Laude, Milano, Mondadori, 2001, p. 318.

⁴⁷⁰ Cfr S. CASI, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Campanotto Editore, Udine, o http://www.pasolini.net/contributi_casi.htm [21 ottobre 2010].

⁴⁷¹ Cfr E. DURKHEIM, *Il suicidio*, Milano, BUR, 2007.

⁴⁷² Il finale di *Orgia* richiama il soggetto cinematografico del 1962 *Il viaggio a Citera* (PC, pp. 2635-2642). Rimando anche alle osservazioni di Marialaura Chiacchiararelli a proposito del travestimento e della morte per impiccagione, riassunte a pp. 109-110 di questa tesi.

vanno segnalate queste parole che potrebbero esser state tratte dalla sceneggiatura di *Medea*:

Ecco, intorno a me... i segni della nuova realtà.
Una cosa piena di un silenzio innaturale;
un'assurda corda; pochi stracci;
qualche traccia, accusatrice, di vomito.
Che cosa mi rivelano tutti questi segni?
Mi rivelano che questa realtà non mi appartiene.⁴⁷³

L'Uomo e la Donna vivono in una realtà che appare loro estranea, innaturale, assurda. Soffrono del distacco fra loro in quanto individui e la cosiddetta *nuova realtà*. In reazione a questa perdita di contatto con la realtà e di controllo sul mondo in cui vivono, cercano di crearsi una realtà propria con le proprie norme e, nell'intimità, si danno a violenti rapporti sadomasochisti che vengono ritualizzati e diventano per loro riti religiosi. A proposito del sadomasochismo, l'Uomo, ancora lui, lo definisce “*un'estasi in cui scompare il mondo e comincia a riapparire Dio*”.⁴⁷⁴ La Donna associa la sessualità ad un modo di comunicare, parla di una “*lingua del corpo*” che è “*una lingua che non distingue la morte della vita*”.⁴⁷⁵ L'alleanza sesso-sacro, fondata sulla violenza e sulla morte, torna in primo piano; sorge un altro parallelismo con la *Medea* pasoliniana che sostituisce alla religiosità persa una sessualità vissuta in maniera quasi mistica e ambigua nei suoi rapporti con la morte. L'atto sessuale, in *Medea* e in *Orgia*, ripete la ciclicità della natura e diventa rito religioso. Così, in *Orgia*, l'Uomo spiega alla Ragazza (terzo personaggio che appare solo nel quinto episodio):

Devi sapere, che tutto ciò ritorna e si ripete.
Ogni nuova erezione lo pretende (...).
Noi cerchiamo, in questa ripetizione,
Un evento inaugurale (...).
Attraverso la ripetizione,
Si rivive una Cosa sola.⁴⁷⁶

Questa dichiarazione sembra anch'essa – come tante di quelle che si trovano nel trattamento di *Medea* – esser stata ispirata al *Trattato di storia delle religioni* di Eliade o al *Ramo d'oro* di Frazer: se non ci fosse stata l'allusione sessuale all'erezione, queste

⁴⁷³ P. P. PASOLINI, *Orgia*, cit., p. 305.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 301.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 268.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 300.

righe, fuori dal loro contesto, potevano benissimo costituire la descrizione di qualsiasi festa rituale che riproduce, ripetendolo, un mito dell'origine. L'allusione all'erezione invece precisa il discorso: è la descrizione di un'orgia sessuale rituale.

Tutti questi parallelismi con *Medea* culminano nell'episodio 4 di *Orgia*, quello dell'infanticidio. Esso comincia con una discussione fra l'Uomo e la Donna che si colloca a meta strada fra banalità del quotidiano e considerazioni filosofiche. Torna in primo piano la nostalgia del passato caratteristica dell'ideologia e dell'estetica pasoliniana. Dopo il dialogo di questa coppia che, pur cercando di mantenere un ordine apparente, nasconde un disagio e un'angoscia profondi, viene un lungo monologo della Donna, rimasta sveglia dopo che l'Uomo si è addormentato. Essa si interroga sul fatto di "vivere un sogno", cioè che "*ciò che non sei, sei; e, ogni notte, lo frequenti*". La Donna di *Orgia*, così dicendo, richiama le scene in cui Medea si muoveva fra realtà e onirismo, diventando nei sogni una donna terribile, potente e sicura di sé, mentre nella realtà appare molto meno sicura e molto più debole, in preda ai dubbi e incapace di agire. Torna anche la nostalgia del passato che è, però, accompagnata da una grande lucidità. La Donna, in *Orgia*, si esprime così a proposito del passato:

(...) Per quanto, poi, io sappia bene che anche nel passato lontano (...) la ragione che spiegava la vita non era che un modo per andare avanti. Ma quanto mi servirebbe, ora, quell'inganno!⁴⁷⁷

Anche Medea rimpiange il passato, simboleggiato dalla Colchide che ha lasciato per seguire Giasone. Per "andare avanti", il popolo della Colchide ricorre alla religione, ai riti e alla magia. Quegli "inganni" pure loro sono rimpianti da una Medea che, fino a quando non viene influenzata dai suoi sogni, crede di non essere più in grado di usare artifici magici che le servirebbero per strapparsi dalla situazione pessima che è la sua per colpa del tradimento di Giasone (cfr il microsintagma 5). La Donna, come Medea, è smarrita, estranea al mondo in cui vive, diversa, "barbara" pure lei. Come Medea, vede una via di fuga nel sesso, considerato una realtà parallela che è ormai l'unica che importa: "*conta solo il profondo silenzio con cui si tocca, tremando, un grembo.*"⁴⁷⁸ E poi arriva la decisione di uccidere i propri figli. La donna agisce come mossa da una

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 285.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 290.

volontà superiore, cammina come un automa. Progetta il suo suicidio nel fiume e, successivamente, l'uccisione dei due bambini con un coltello.

L'infanticidio – precisamente l'uccisione di due figli maschi da parte della propria madre con un coltello – costituisce il segmento narrativo più memorabile delle tre opere messe a confronto – la tragedia di *Medea* scritta da Euripide, il trattamento di *Medea* scritto da Pasolini e la tragedia di *Orgia* scritta dallo stesso Pasolini. La rappresentazione di un infanticidio commesso da una madre ha una carica emozionale forte in quanto raffigura una delle azioni più *tabù* che esistano nella società umana. Gli infanticidi descritti da una parte da Pasolini e Euripide in *Medea* e dall'altra parte da Pasolini in *Orgia* presentano punti di convergenza soprattutto per quel che riguarda la forma ma alcune forti divergenze a livello contenutistico.

In Euripide, *Medea*, all'inizio, ostenta un atteggiamento molto negativo nei confronti dei bambini. Tutta presa dal suo dolore di donna tradita, *Medea* fa pesare la sua ira su tutti, compresi i figli. La nutrice, nel prologo, afferma che *Medea* “*odia i figli*”,⁴⁷⁹ dice che ha visto “*lei lanciare uno sguardo feroce su di loro, come se meditasse di fare qualcosa*”.⁴⁸⁰ Sempre nel prologo, sentiamo *Medea* imprecare contro i figli in tal modo: “*O maledetti figli di una madre odiosa, possiate morire insieme con vostro padre, e tutta la casa vada in rovina*”.⁴⁸¹ Man mano che si concretizza l'idea della vendetta su *Giasone* che include l'uccisione dei figli, però, l'amore materno, paradossalmente, vince sulla rabbia nei confronti dei bambini. Nel microsintagma 5 della tragedia, *Medea* annuncia i suoi piani: servirsi dei bambini per uccidere *Glauce* e, successivamente, ucciderli a loro volta. Qualificando l'infanticidio come l'azione più empia che esista,⁴⁸² *Medea* giustifica, in un primo momento, quell'atto con le seguenti parole: “*non vi è alcuno che me li strapperà*”⁴⁸³. In seguito, verranno altre spiegazioni:

Condurrò fuori da questa terra i miei bambini. Perché mai, per affliggere il padre coi mali di questi, devo procurare a me stessa sofferenze due volte più grandi?⁴⁸⁴

(...)

⁴⁷⁹ EURIPIDE, *Medea*, cit., p. 107.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 175.

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 197.

Per i démoni sotterranei dell’Ade, non sarà mai che io abbandoni i miei bambini ai nemici perché li oltraggino. È assoluta necessità che essi muoiano; e poiché è necessario, li uccideremo noi che li abbiamo generati.⁴⁸⁵

(...)

Amiche, la mia azione è decisa: al più presto uccidere i miei bambini e partire da questa terra, e non consegnare, indugiando, i miei figli ad un’altra mano più ostile perché li ammazzi. È assoluta necessità che essi muoiano; e poiché è necessario, li uccideremo noi che li abbiamo generati.⁴⁸⁶

Sorgono quindi due ragioni che sottendono l’infanticidio in Euripide: la volontà di ferire Giasone, di accrescere ancora di più la sua disperazione, e il rifiuto di abbandonare i figli ai nemici con il rischio che i bambini vengano ammazzati dalla gente di Corinto, per aver partecipato, indirettamente, all’uccisione di Glauce e Creonte. E se devono morire i figli di Medea, deve essere lei, la madre, a dargli la morte – questa considerazione è ripetuta letteralmente due volte. La scena dell’infanticidio non è rappresentata direttamente in Euripide: si sentono le grida dei bambini vicini alla spada della madre dentro la casa. Testimone di questo è il Coro che da fuori condanna duramente il gesto fatale di Medea. Dopodiché arriva Giasone, viene informato dal Coro della strage e appare Medea, sul carro volante del Sole, insieme ai cadaveri dei due bambini. Nella discussione finale fra Giasone e Medea, torna più volte la prima spiegazione dell’infanticidio (uccidere i bambini per vendicarsi di Giasone, facendolo soffrire). Medea annuncia che seppellirà le piccole vittime al santuario di Hera per evitare che nessun nemico li oltraggi e che verranno organizzati una festa sacra e dei riti solenni, “*in contraccambio di questo empio delitto*”.⁴⁸⁷

In Pasolini, non c’è rabbia da parte di Medea nei confronti dei figli. Medea elabora e svela i suoi piani – uccidere Glauce servendosi dei bambini e poi ucciderli – nel primo sogno (microsintagma 8 c della sceneggiatura, che è una trascrizione quasi fedele di una parte del microsintagma 5 della tragedia di Euripide). Questo primo sogno di Medea comporta anche una strana scena di risurrezione che precede la decisione di uccidere i figli. Ho emesso l’ipotesi di una eventuale speranza di Medea nella possibilità che la morte dei bambini non sia definitiva (come non è definitiva la morte del sole e della

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 199.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 223.

luna). Nel secondo sogno di Medea, come nel tentativo successivo di effettuazione del sogno nella realtà, si vede Medea soffrire in anticipo per l'omicidio dei figli che è decisa a compiere appena morta la sua rivale. Ma Glauce non muore uccisa dal mantello avvelenato che i figli di Medea le hanno portato: suicidandosi, leva di colpo a Medea la responsabilità giuridica della sua morte e non è più valida ormai la seconda giustificazione dell'infanticidio messa a fuoco in Euripide. Rimane un'unica spiegazione: quella di precipitare Giasone in una disperazione senza fine, levandogli la stirpe, dopo che ha perso la promessa sposa nonché la prospettiva di salire sul trono di Corinto. L'infanticidio, nella sceneggiatura, copre una sequenza lunga tre pagine ed è particolarmente curato dallo sceneggiatore. All'inverso di quel che si legge in Euripide, in Pasolini non ci sono né grida né condanne: il doppio omicidio si compie nella tenerezza, in un clima commovente di profondo amore materno, mentre tramonta il sole, in un quasi silenzio pacato. Si sente solo il canto d'amore del pedagogo, fuori, con il primogenito, mentre, dentro, Medea uccide il fratello minore dopo averlo lavato e cullato. Al canto d'amore del pedagogo si sostituisce poi la ninna nanna popolare che Medea canta al figlio maggiore, per addormentarlo, dopo un identico rituale materno, prima di pugnalarlo. Morti i bambini, Medea si inginocchia e prega davanti alla finestra, davanti alla luna, finché risorga il sole, *“gettando nella stanza una luce lieta, carica dei germi della vita”*.⁴⁸⁸ Medea quindi appicca il fuoco alla casa. Quando arriva Giasone, Medea è in cima alla casa in fiamme, con i cadaveri dei figli. Non è su un carro volante. Prima di sparire nelle fiamme, si mostra terribile, crudele e senza pietà per Giasone, ostentando così un atteggiamento ben diverso da quello che era il suo mentre uccideva i bambini: da mater dolorosa diventa carnefice spietata. Pier Cesare Rivoltella, in un articolo sulla *Medea* di Pasolini, interpreta il sacrificio dei figli come l'ultima di tre tappe che segnano la “conversione” di Medea al profano.⁴⁸⁹ Il sacrificio contadino descritto all'inizio della sceneggiatura e rappresentato nella parte introduttiva del film è un sacrificio completo, preceduto dalla cerimonia del lavacro in cui viene consacrata e purificata la vittima e seguito dall'*ekpirosi*, una ricreazione consecutiva ad una distruzione, in altre parole l'iscrizione in una ciclicità naturale. Quello di Absirto invece è *“già, la rappresentazione simbolica dell'abbandono, del rifiuto di quel mondo e di quella cultura, con i suoi valori, i suoi ritmi, le sue credenze, in questo senso anticipato*

⁴⁸⁸ PC, p. 1270.

⁴⁸⁹ P. C. RIVOLTELLA, “Per una lettura simbolica del film *Medea* di Pier Paolo Pasolini”, in A. CASSETTA (a c. di), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, pp. 263-282.

dal furto del vello, l'infrazione del tabù, la violazione del sacro per eccellenza. In questo senso si devono leggere le angosce e le crisi di Medea: la terra non risponde più perché ormai non è più capace di sentirla."⁴⁹⁰ L'ultimo sacrificio, quello dei figli, sembra più vicino al primo sacrificio, e quindi potrebbe sembrare "un recupero dell'orizzonte di valore precedentemente rifiutato, una riaffermazione del mondo cui Medea apparteneva".⁴⁹¹ Invece quest'ultimo sacrificio, in quanto è solo strumento di vendetta umana, come ha sottolineato Rivoltella, non apre su niente, segna una chiusura definitiva: "niente è più possibile ormai", dice Medea ormai totalmente convertita al profano.

In *Orgia*, l'infanticidio non viene rappresentato: la decisione di uccidere i figli è presa dalla Donna, alla fine dell'episodio 4 che finisce proprio sull'immagine di lei che si dirige verso la cucina per prendere un coltello con il quale ucciderà i bambini nella loro cameretta prima di suicidarsi nel fiume portando con sé i loro cadaveri.⁴⁹² Nei primi tre episodi della tragedia di Pasolini, non ci sono segni o indizi che anticipano l'atto terribile di cui si rende colpevole la madre nell'episodio 4. Nell'episodio successivo invece, non compare più il personaggio della Donna; essa viene sostituita dalla Ragazza a cui l'Uomo racconta, in un primo momento, che moglie e bambini se ne sono andati durante la primavera e non sono più tornati. Le racconta poi che li ha uccisi lui e li ha gettati nel fiume. Perché i sadici sono anche masochisti e i masochisti sono anche sadici, l'Uomo e la Donna rappresentano, in fondo, un'unica persona. L'infanticidio è intimamente legato al suicidio della madre. La situazione, in poche parole, viene espressa così dal personaggio della Donna alla fine dell'episodio:

(...) scomparirò, nell'acqua, resa, così, tragica
(...) Ma non sarò sola, perché – prima ancora –
qui, dentro questa casa – nel silenzio
dei primi sonni – avrò guadagnato la stanza dei bambini.
Essi saranno dunque con me, a farmi compagnia.
Non saranno due compagni vivi, ma due compagni morti.
Infatti, prima di guadagnare la loro cameretta,
andrò a prendere un coltello nella cucina, di qua.
Ed è quello che, muovendo i passi, mi accingo a fare.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² P. P. PASOLINI, *Orgia, cit.*, pp. 291-292.

I bambini, morendo, fanno da compagni alla madre suicida. L'infanticidio, nel caso di *Orgia*, non è un'arma che usa la madre per vendicarsi del coniuge, padre dei suoi figli, come avviene in *Medea*. Come in *Medea* invece vi è il rifiuto chiaro da parte della madre di separarsi dei figli e di lasciarli in preda a un mondo al quale intende fuggire. Lo smarrimento psicologico della Donna presenta diversi punti di contatto con quello di Medea. Ma, mentre Medea assume un ruolo attivo e si vendica, la Donna si fa travolgere dalla situazione e abbandona la lotta. L'uccisione dei figli in *Orgia* non è una vendetta, né sulla società, né su una persona in particolare; andrebbe piuttosto considerata nella prospettiva di un amore materno fusionale anche se può essere visto come la manifestazione drammatica di una crisi sacrificale per mancanza di presenza al mondo e assenza di rituali e di sacralità per sopportare e superare tale mancanza. L'Uomo e la Donna hanno cercato un sostituto alla religiosità nei rapporti sessuali sadomasochisti. Ma non ci sono riusciti. La via di fuga che si offre a loro è la morte, non solo quella di un'unica persona ma di tutto il loro microcosmo.

L'infanticidio in *Orgia* e in *Medea* assume un posto di primo piano, pur essendo ridotto a poche righe in *Orgia*, che non concludono neanche la storia, al contrario di quello che succede in *Medea*. È una messa a morte particolare, segnata dal sigillo del tabù, il che la rende più misteriosa ancora, e, di conseguenza, sacra. Tomaso Subini, nel suo saggio *La necessità di morire*, sul cinema di Pasolini e il sacro, scrive che “la morte non è demistificabile perché il mistero che la avvolge ne fa qualcosa di sacro”⁴⁹³. Ci sono tante morti nell'opera di Pasolini; diceva lui stesso che la morte è “l'unica cosa che dà una vera grandezza all'uomo”⁴⁹⁴. Ma quando diceva questo, nel 1962, dopo aver girato *Mamma Roma*, rifiutava anche la speranza cristiana in un Aldilà. *Orgia* mostra un simile pessimismo mentre la *Medea* di Pasolini coltiva il dubbio di una risurrezione possibile, non nel senso cristiano del termine, ma in una prospettiva religiosa arcaica che viene rimpiaanta dall'Uomo e dalla Donna.

⁴⁹³ T. SUBINI, *La necessità di morire*, cit., p. 24.

⁴⁹⁴ Cfr “Mamma Roma ovvero dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva”, a cura di N. FERRERO, in *Filmcritica* n°125, settembre 1962, Milano, OSP, 1962.

Da Mamma Roma a Medea: evoluzione del discorso del sacro.

Verso una conclusione.

Fra *Mamma Roma* e *Medea* passano sette anni durante i quali Pasolini lavora a quattordici altri progetti. La maggior parte di essi, ma non tutti, diventeranno dei film. Il tema del sacro investe quasi tutti quei progetti. Fra *Mamma Roma* e *Medea* si nota un'evoluzione del discorso e un allargamento delle prospettive caratteristico del passaggio dal primo al secondo periodo pasoliniano. Quello che arriverà dopo – la *Trilogia della Vita* e una *Trilogia della Morte* abortita⁴⁹⁵ non è ovviamente privo di interesse, soprattutto *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, il film che casualmente è diventato la conclusione pessimista di un'opera così tentacolare. Ciononostante, il passaggio dal primo al secondo periodo, per quanto riguarda la tematica del sacro, è forse il più significativo e il più innovativo. Oltretutto, il cinema degli anni Settanta rappresenta soltanto sei progetti di cui due, *Porno-Teo-Kolossal* e il *San Paolo*, trovano le loro radici nel secondo periodo.

La differenza più notevole fra primo e secondo periodo risiede nell'impostazione di stampo sempre più intellettuale e sempre meno popolare che le sceneggiature e i film tendono ad adottare. Questa evoluzione riguarda anche il tema del sacro. Pasolini, al momento di girare *Mamma Roma*, aveva letto e conosciuto di persona Ernesto de Martino. L'autore di *Sud e Magia* e de *La terra del rimorso* avrà una forte influenza sull'opera pasoliniana: la voce che Pasolini dà al popolo è tutta demartiniana, come il concetto di crisi culturale che, oltre ad impregnare l'opera finzionale di Pasolini, è onnipresente anche nella sua opera saggistica. In *Mamma Roma*, la rappresentazione di una religiosità di tipo scaramantico, pagana persino nella sua ossessione di vedere Cristo ovunque, richiama anch'essa quei popoli del Sud Italia studiati da de Martino, operatori di una fusione poco ortodossa fra paganesimo e cattolicesimo. L'influenza demartiniana si intuisce ancora in *Medea*: i concetti di crisi della presenza e di apocalisse culturale, così come l'osservazione dettagliata dei popoli alla maniera di un

⁴⁹⁵ A parte *Salò*, gli altri due progetti tramandati fino alla morte di Pasolini rimarranno inediti e incompiuti.

documentario antropologico, sono tutti elementi che caratterizzano quest'opera del secondo periodo e la avvicinano all'opera saggistica di Ernesto de Martino. Ma a questo background demartiniano si sovrappongono anche le letture di James Frazer e di Mircea Eliade che Pasolini scopre intorno al 1966. Esse contribuiscono ad allargare un discorso che si fa sempre più universale e metafisico. Lo si nota nell'ambientazione: in *Mamma Roma* è precisa, sia a livello cronologico (fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, all'epoca del trionfo della DC e dell'avvento della società neo-capitalista) sia spaziale (Casal Bertone e Cecafumo, con alcune scene ambientate a Guidonia e a Trastevere). E questo vale anche per *Accattone*, *il Padre Selvaggio* e *La ricotta*. Già nel *Vangelo secondo Matteo*, la scelta di Matera per raffigurare Gerusalemme anche se non introduce la confusione ricercata nel secondo periodo⁴⁹⁶ incoraggia un secondo piano di lettura: un piano di lettura che tiene conto della realtà lucana e della miseria italiana contemporanea alla realizzazione del film tale da ispirare il parallelismo con la terra dove è nato Cristo due mila anni fa. Nella *Medea* invece, viene sottolineata l'universalità del mito grazie ai costumi, alla musica e alla rappresentazione di riti provenienti da culture che hanno poco in comune. La confusione riguardo all'ambientazione così come la contaminazione culturale e epocale sono tipiche del secondo periodo del cinema pasoliniano: basta ricordare l'*Edipo re* che inserisce il mito greco in una cornice novecentesca autobiografica o l'episodio *Orgia di Porcile* ambientato tutto in una specie di atemporalità mitica. Gli *Appunti per un film su San Paolo* e *Porno-Teo-Kolossal*, quei due progetti inediti che avrebbero dovuto completare il quarto e ultimo periodo italiano ma che nascono nel secondo periodo come *Medea*, giocano con la trasposizione da città bibliche in città moderne.⁴⁹⁷

De Martino, Eliade e Frazer vengono raggiunti sin dall'inizio da Freud, da Jung e dalle scoperte della psicanalisi; mi sono anche permessa un confronto con Georges Bataille – mai citato direttamente da Pasolini come fonte di ispirazione – e con l'antropologo francese René Girard il cui libro *La violenza e il sacro* che ho usato per l'analisi di *Medea* è posteriore al film. Tutte queste connessioni si spiegano con il fatto che Pasolini, malgrado la sua nota nostalgia per il passato,⁴⁹⁸ era decisamente un uomo del

⁴⁹⁶ Le similitudini fra i due luoghi portarono pure Mel Gibson a girare la sua pessima Passione nella città della Basilicata.

⁴⁹⁷ Gerusalemme, Damasco e Roma diventano rispettivamente Parigi, Barcellona e New York nel *San Paolo*, Sodoma è Roma e Gomorra Milano in *Porno-Teo-Kolossal*.

⁴⁹⁸ Ne *La ricotta*, faceva dire a Orson Welles, quel suo doppio: "Io sono una forza del passato, solo nella tradizione è il mio amore, io vengo dai ruderi..." PC, p. 337.

suo secolo: le scienze sociali, l'antropologia novecentesca, la psicanalisi, tutte queste correnti moderne che hanno caratterizzato il Novecento e lo hanno fatto avanzare – insieme alle scienze pure e alle tecnologie – trovano un'eco distinta nelle opere di Pasolini che le usò come strumenti per indagare sul sacro e per rappresentarlo. Il secondo periodo si fa quindi più intellettuale anche perché si arricchisce in parte di nuove riflessioni teoriche e perché le influenze dell'inizio si sviluppano col tempo e diventano sempre più complete e complesse. È evidente con de Martino nel passaggio da *Mamma Roma* a *Medea*; lo sarebbe anche con Freud e Jung, ma non mi sono spinta oltre alcuni accenni: le teorie dei padri della psico-analisi sono evidentemente presenti nelle prime opere, ma è nel secondo periodo che vedono la loro consacrazione quando Pasolini scrive e gira il suo *Edipo re*, opera molto personale.

Sempre nella stessa prospettiva, fra *Mamma Roma* e *Medea* si nota la decisione espressa nel poema *Bestemmia* di “tornare ancora più indietro”, di suscitare “un'idea di Cristo / anteriore a ogni stile, a ogni corso della storia, / a ogni fissazione, a ogni sviluppo”, ma soprattutto, un'idea di Cristo “senza / un solo ricordo di poemi o pitture”. Pasolini, in *Bestemmia*,⁴⁹⁹ annuncia che vuole dimenticare Dante, il Masaccio e il Pontormo per evocare la realtà con la realtà. Non lo dice ma abbandona anche Bach e Vivaldi nella seconda fase del suo cinema (a parte ne *La Sequenza del fiore di carta* e in *Uccellacci e Uccellini* che è comunque un'opera di transito fra primo e secondo periodo). In *Mamma Roma* Dante, Mantegna e Vivaldi investono di sacralità cristiana un racconto moderno. Oltre a fare da sfondo decorativo, questi elementi hanno una vera funzione interna alla narrazione e procurano ad essa una cornice culturalmente cristiana. *Medea* esce da questa cultura occidentale giudeocristiana e da questi rinvii all'estetica medievale, rinascimentale o barocca e coglie la possibilità di “evocare la realtà con la realtà” nel mito greco e nella ritualità primitiva.⁵⁰⁰ Mentre *Mamma Roma* era una versione “burina” della Mater dolorosa, *Medea* è il prototipo della barbara, della straniera, della totalmente diversa.

È interessante notare anche il modo in cui viene trattata la sessualità in *Mamma Roma* e alcuni anni dopo in *Medea*. In *Mamma Roma* assume una carica decisamente negativa:

⁴⁹⁹ P. P. PASOLINI, *Bestemmia*, cit.

⁵⁰⁰ Come detto prima, Pasolini, per la rappresentazione dei rituali, per la musica e per i costumi di *Medea*, si ispira alla tradizione giapponese, all'antica Grecia, agli Indiani d'America, alle tribù africane, ecc

il destino di Mamma Roma è tragicamente segnato dal suo passato di prostituta, un passato a cui non riesce a sottrarsi e che indirettamente provocherà la morte di Ettore. Dal canto suo, Ettore entra nel mondo degli adulti tramite Bruna e vi entra doppiamente: perdendo la sua verginità e accedendo alla conoscenza e alla coscienza. Quel passaggio dall'adolescenza all'età adulta operato tramite la scoperta della sessualità è traumatico per il ragazzo: non lo sopporterà e morirà. Bruna, come detto prima, simboleggia l'inseparabilità fra *Eros* e *Thanatos* che si ritroverà in *Medea*. Medea usa il corpo di Giasone e la loro sessualità come sostituto alla sacralità arcaica. All'inizio questa sostituzione sembra funzionare, ma quando Giasone abbandona la maga per fidanzarsi con la principessa Glauce, crolla il mondo di Medea che riposava totalmente sul sesso. La sessualità è quindi alla base della rottura di Medea con il proprio mondo sacro arcaico (lo lascia dopo essersi innamorata del corpo di Giasone) e alla base anche dell'infanticidio finale (Medea uccide i figli per ferire Giasone che l'ha abbandonata per un'altra donna). Ben lontani dalle tre opere che formano la *Trilogia della Vita* in cui l'amore è un gioco, *Mamma Roma* e *Medea* condividono la stessa visione dell'amore carnale tragico. Tuttavia, pur essendo un vettore verso la morte, la sessualità non è condannata: appare come inevitabile, nella sua fatalità. Inoltre nelle due opere, ha un'importanza capitale all'interno della narrazione, caratterizza entrambe le protagoniste ed è decisiva per quanto riguarda i finali. Questa ambivalenza riguardo ad una sessualità che è onnipresente e indispensabile ma negativa e irrimediabile allo stesso tempo è quasi di natura autobiografica. In ogni modo è una costante dell'opera letteraria e cinematografica di Pasolini e non è quindi un caso che si ritrovi sia in *Mamma Roma* sia in *Medea* con le stesse caratteristiche.

Concluderò questo confronto fra la sceneggiatura di *Mamma Roma* e il trattamento (seguito dai dialoghi definitivi) di *Medea* con una riflessione sui finali di queste due opere. Anche in questo caso, il fruitore si ritrova di fronte ad uno dei tanti paradossi che fanno la ricchezza dell'opera pasoliniana. In *Mamma Roma*, un'opera che, come visto prima, parafrasa i vangeli, la morte di Ettore si pone come un punto finale che conclude la storia e al di là del quale non c'è la minima speranza. Un forte pessimismo caratterizza questa sceneggiatura del primo periodo: *Mamma Roma* è una fiaba senza lieto fine. Anche *Medea*, alla fine della storia, dopo aver ucciso i propri figli, dichiara che “*niente è più possibile ormai*”. È in effetti arrivata alla fine del suo processo di desacralizzazione che si è rivelato uno scacco. Ciononostante, nel trattamento, prima di

compiere l'infanticidio, Medea sogna i sacrifici umani nella sua Colchide natale. Successivamente, incoraggiata a farlo dal suo antenato il dio Sole, uccide i figli seguendo una parvenza di ritualità. Due letture possibili si profilano. La prima – quella più credibile – si allinea sul nichilismo di *Mamma Roma*: al termine del processo di desacralizzazione operato nel personaggio di Medea, scatta una crisi sacrificale che trascina tutti gli altri personaggi in una vera e propria ecatombe apocalittica che non risparmia niente e nessuno e colpisce in pieno un Giasone devastato dalla perdita dei suoi cari. Una seconda lettura, più dubbia, è appunto quella che lascia posto al dubbio: veramente non rimane più niente di questa sacralità? O rinascerà qualcosa, nell'eterna ciclicità dei rituali arcaici? Ad insinuarlo sono gli elementi ricordati poco prima: il sogno del sacrificio prima di uccidere i figli, l'impulso dato dal dio Sole, l'infanticidio compiuto in una parvenza di ritualità.⁵⁰¹ Forse il “*niente è più possibile ormai*” di Medea riguarda solo Giasone e il suo mondo profano? Di sicuro, nella *Medea* di Pasolini, non c'è il finale positivo che si trova in Euripide. Ma non si può nemmeno parlare di suicidio della protagonista, come avviene in versioni moderne della tragedia, come quella di Jean Anouilh.⁵⁰² Paradossalmente, manca, in *Medea*, al contrario di quanto avviene in *Mamma Roma*, il tipico finale tragico che vede la morte del protagonista.⁵⁰³ Il finale della *Medea* pasoliniana è un finale sospeso, aperto. Tale apertura del finale si nota anche in *Che cosa sono le nuvole?* (buttati nell'immondizia, i burattini si meravigliano delle nuvole) oppure in *Porno-Teo-Kolossal* (dopo la morte del protagonista Epifanio, l'angelo Nunzio lo porta nell'Aldilà dove si accorgono che non c'è niente ma dove, fiduciosi, si siedono e aspettano che qualcosa succeda). Queste opere hanno dei finali aperti che in tal modo si distinguono dai finali chiusi e pessimisti che hanno caratterizzato i primi tre film.⁵⁰⁴ la morte in *Mamma Roma*, *Accattone* e *La ricotta* – pur essendo i film più “cristiani” che Pasolini abbia mai girato al di fuori del *Vangelo secondo Matteo* – è un punto finale al di là del quale non c'è niente. *Accattone*, *Ettore e Stracci* possono sembrare tre cristi in croce: non per questo gli spetta una vita migliore dopo la morte. In *Medea* invece, malgrado il finale drammatico, è eventualmente possibile, per chi ha letto il trattamento, immaginarsi un ritorno del sacro

⁵⁰¹ Va anche notato che il film si apre con un'immagine del sole e si chiude sulla stessa immagine, come per chiudere un cerchio.

⁵⁰² Cfr M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 133-134.

⁵⁰³ I figli di Medea non sono protagonisti della fabula. Ettore invece lo è, disputando il primo ruolo a *Mamma Roma* e a *Carmine*.

⁵⁰⁴ Parlo dei primi tre film e non dei primi tre testi per il cinema perché la terza sceneggiatura scritta in proprio da Pasolini sarebbe *Il Padre selvaggio* che non presenta tale pessimismo.

e quindi un'iscrizione nella ciclicità della natura, almeno nella prospettiva – forse illusa – della protagonista omicida.

Confrontare questi due testi che, per caso, in un'opera prevalentemente maschile, vedono come protagoniste due donne mi ha permesso di mettere in rilievo due diversi modi di avvicinarsi al tema del sacro. Questi due approcci corrispondono a due fasi distinte dell'intero percorso letterario-cinematografico di Pasolini. *Mamma Roma* e *Medea* sono due opere rappresentative di un vasto insieme che parte, all'inizio, da strutture abbastanza classiche e tradizionali per approdare successivamente a un certo sperimentalismo. La classicità dell'inizio e lo sperimentalismo del secondo periodo si notano innanzitutto a livello formale. *Mamma Roma* (come *Accattone* e *Il Padre Selvaggio*) presenta una struttura narrativa assai tradizionale e può quindi essere letto e analizzato come un racconto o un breve romanzo. I discorsi che veicola sono accessibili ad un pubblico non specializzato per il fatto che richiamano un intero sistema culturale all'interno del quale la dimensione sacra viene colta più per intuizione che per deduzione. La riflessione – presente allo stato d'abbozzo già durante il primo periodo – nella seconda fase del cinema pasoliniano si sviluppa, si precisa e si estende ad una sacralità che supera i confini della nostra cultura, come risulta dall'analisi di *Medea* (ma è altrettanto evidente in un'opera come *Porcile*). La sacralità in *Medea* non è più soltanto intuita: appare in modo esplicito nel trattamento e nei dialoghi dove vengono citati direttamente gli antropologi e gli storici della religione che hanno ispirato Pasolini. Quelle citazioni che rimandano ad un paratesto teorico hanno un'indubbia utilità per capire al meglio quei film del secondo periodo che a volte possono sembrare di approccio difficile. Il trattamento stesso di *Medea* appare strutturalmente meno tradizionale della sceneggiatura di *Mamma Roma*. Come un *pastiche*, è la riscrittura di un testo letterario pre-esistente ed è allo stesso tempo pieno di citazioni esplicite di saggi di antropologia religiosa. Inoltre, Pasolini lo pubblica in due parti: il trattamento è seguito sin dalla prima edizione dai dialoghi definitivi. La lettura di queste due parti non integrate l'una con l'altra costringe il fruitore a moltiplicare le letture della *Medea* che comporta pure la tragedia di Euripide come primo testo-fonte e il film come ultimo sopporto possibile.

Dal primo al secondo periodo, sia la struttura che i discorsi veicolati diventano più complessi e richiedono un impegno intellettuale maggiore da parte del fruitore. Alcuni

elementi permangono comunque da un periodo all'altro, come l'ossessione pasoliniana per una sacralità in pericolo e la rappresentazione di due mondi in opposizione: un mondo di perdenti in cui domina una religiosità popolare e il mondo profano vincitore. Permane anche la deplorazione dell'inevitabile vittoria del mondo profano sul mondo religioso.

Mamma Roma e *Medea* sembrano due opere totalmente diverse, ed è proprio per questo che le ho scelte per analizzarle e confrontarle l'una con l'altra. Eppure, lo studio della sceneggiatura dell'una e del trattamento con i dialoghi dell'altra hanno dimostrato che fra di loro – e quindi anche fra il primo e il secondo periodo – la rottura non è assoluta e riguarda più le modalità che i contenuti: più che un capovolgimento, si nota un'evoluzione, uno sviluppo, una complessificazione di un discorso già presente. Cambia solo il modo di affrontare lo stesso argomento e di difendere la stessa tesi.

Canto notturno di un pastore errante dell'Asia

Sono ormai giunta alla fine della mia indagine sul sacro nelle sceneggiature, nei trattamenti e in alcuni soggetti scritti da Pier Paolo Pasolini fra il 1961 (e anche prima) e il 1975. È forse utile ricordare qui le grandi linee della mia ricerca:

Il valore letterario degli scritti per il cinema di Pasolini

Il primo problema da affrontare riguardava la letterarietà delle sceneggiature e dei trattamenti scritti da Pasolini. È un problema impossibile da risolvere in poche pagine ma di cui andava necessariamente sottolineata l'importanza. Benché il valore letterario delle sceneggiature scritte da Pasolini sia per me evidente, ammetto che la loro natura incontestabilmente ambigua potrebbe anche suscitare perplessità e scetticismo. Era perciò importante abbozzare un quadro teorico all'interno del quale situare la problematica della letterarietà di quei testi-strumenti solo provvisoriamente linguistici e destinati a diventare film. Ispirata da Genette, ho individuato tre canali suscettibili di essere analizzati: il *produttore* (che sarebbe in quel caso l'autore), il *ricevitore* (il lettore) e il testo stesso. Innanzitutto, era necessario ricontestualizzare quei testi. Pasolini, durante gli anni Cinquanta, scriveva, in collaborazione con altri scrittori, le sceneggiature di film altrui (di Bolognini, Fellini, Trenker, ecc.). Poi, dal 1961 fino alla morte nel 1975 ha scritto da solo numerose sceneggiature e numerosi trattamenti da cui, generalmente ma non sistematicamente, ricavava un film. La scrittura cinematografica ha anche influenzato la sua narrativa sin dagli anni Cinquanta, come lo dimostra la raccolta emblematica *Alì dagli occhi azzurri*. Una volta ricordato il contesto di scrittura in cui operava Pasolini, ho ripreso ad indagare la prospettiva interna – il punto di vista dell'autore – nonché la prospettiva esterna – quello del lettore. A monte del testo, l'autore stesso mi ha fornito indizi a favore della letterarietà del mio corpus. Pasolini ha personalmente preso posizione nel dibattito proclamando la nascita di un nuovo genere letterario a proposito delle sceneggiature. Caratteristici di questo nuovo genere, secondo lui, sono proprio l'aspetto funzionale e tecnico di quei testi, nonché il loro aspetto progettuale e provvisorio di “strutture destinate a diventare altre strutture”: tutte

particolarità insomma che avrebbero potuto suscitare scetticismo e perplessità. Ma non solo le dichiarazioni dell'autore vanno nel senso di un'affermazione della letterarietà delle sue sceneggiature: facendole pubblicare, le tratta allo stesso modo di qualsiasi altro testo letterario. La loro pubblicazione era inoltre finalizzata anche ad un confronto con il lettore che mirava ad un rapporto bilaterale interattivo. L'interesse dello scrittore (il *produttore*) per il lettore (il *ricevitore*) manifesta una visione della letteratura e della scrittura abbastanza originale. Inoltre, l'aspetto progettuale e le caratteristiche del nuovo genere emergente mi sono parse entrare in una logica che coinvolge l'intera opera letteraria pasoliniana e non solo i testi cinematografici. Tale logica sperimentale e progettuale è stata studiata sia da Carla Benedetti che da Paolo Lago ai quali mi sono riferita. Ho tuttavia anche segnalato la presenza di ostacoli alla rivendicazione della letterarietà delle sceneggiature e dei trattamenti scritti da Pasolini. Quello principale deriva dalla figura del produttore cinematografico. Le costrizioni imposte dal produttore cinematografico sull'autore, in effetti, pongono il testo cinematografico su un piano strategico-commerciale suscettibile di mettere a rischio il suo carattere artistico. Ma tali costrizioni possono anche essere imposte da un impresario o da un editore ad un drammaturgo, ad un autore di libretti di opera o addirittura in alcuni casi ad un autore di romanzi. Andavano anche segnalate alcune dichiarazioni dello stesso Pasolini che paradossalmente contraddicevano le rivendicazioni dello statuto letterario delle sceneggiature. Ma, tutto sommato, quelle poche contraddizioni non erano sufficienti a far crollare la tesi pasoliniana a favore della letterarietà di quei testi. Se a monte del testo si trova l'autore, a valle compare il lettore. Sulla prospettiva esterna ci sarebbe poco da dire: basterebbe far leggere le sceneggiature e i trattamenti di Pasolini ad un pubblico di lettori e raccogliere le loro impressioni senza dubbio positive. Ma a questo fenomeno troppo soggettivo, ho privilegiato una riflessione sulle pubblicazioni postume (fra cui l'interessante lavoro eseguito da Siti e Zabagli per l'edizione dei due volumi *Per il Cinema* nei Meridiani) che hanno continuato il lavoro di legittimazione cominciato da Pasolini: sottrarre quei testi ad un ambito professionale chiuso in cui erano condannati ad assumere un aspetto soltanto funzionale per offrirli ad un pubblico di lettori non specializzati e legittimare una loro lettura libera e non più condizionata dalla realizzazione di un film. Il testo cinematografico presenta diverse similitudini con il testo teatrale o con il libretto d'opera, che, alla base, sono anch'essi dei testi strumentali, "strutture che vogliono diventare altre strutture". Ma il cinema è un'arte giovane e il lettore di sceneggiature non ha ancora avuto il tempo di sviluppare strategie di lettura e

di ricezione simili a quelle che richiede la lettura di un copione teatrale. Pasolini è stato uno dei primi e dei pochi finora a considerare quei testi letteratura e a operare per la loro legittimazione. Da quel punto di vista è stato un precursore.

Pasolini « homo religiosus »

Il secondo punto da chiarire riguardava l'ambigua religiosità di Pasolini. Sin dal titolo di questa seconda premessa, ho definito il poeta un *homo religiosus* (riprendendo un'espressione dello storico delle religioni Eliade). Per giustificare tale qualificativo, ho cercato, in un primo momento, e con molte precauzioni, tracce di un'eventuale sua attrazione per il sacro nella sua biografia e nelle sue dichiarazioni personali. Una breve ricerca è stata necessaria per capire quanto questa religiosità fosse intimamente legata alla figura materna e soprattutto alla terra materna (il Friuli), nonché alla morte tragica del fratello Guido. Pasolini non ricevette un'educazione fortemente cattolica e presto si dichiarò ateo. Ciononostante ben presto si rese anche conto che il cristianesimo faceva parte della propria cultura e della propria storia; per questo non cercò – almeno in un primo momento – di farne a meno. Molto sensibile, il suo rifiuto di credere in un dio non lo rese comunque impermeabile all'esperienza del sacro inteso come realtà totalmente diversa, come percezione di una realtà totalmente estranea alla realtà profana. Altro punto essenziale nella determinazione della sensibilità religiosa di Pasolini è il suo fascino per la morte che, nella sua opera, risulta direttamente collegabile al tema del sacro. Pasolini assegna alla morte un carattere insieme “mitico ed epico” che d'altronde si ritrova nella figura di Cristo e nel motivo della Passione. Ma almeno quanto al Cristo vivo, rivoluzionario, puro e incorruttibile, Pasolini si interessava al Cristo morto, inchiodato, dal corpo martoriato. Gesù crocifisso, in Pasolini, è esaltato nella sua dimensione corporale e viene persino dotato di una carica erotica. Dalla visione di quel corpo esposto allo sguardo nasce una specie di “voyeurismo della Passione”. Ma la sensibilità di Pasolini al sacro va anche studiata nella prospettiva di una riflessione socio-politica sulla religione e sulla società. Sono quasi onnipresenti le interrogazioni sul ruolo della Chiesa nonché sull'opposizione fra l'Istituzione Chiesa da un lato e dall'altro la percezione empirica del fenomeno religioso e il discorso rivoluzionario cristiano dei tempi di Gesù. Pasolini visse in un paese molto cattolico, in un'epoca in cui la Chiesa, anche se già avviata in un processo di declino,

aveva un forte potere e un peso decisivo sulla società. Il poeta mise in questione questo potere e questo peso e si ispirò a Gramsci per elaborare la propria riflessione. Concordava con il fondatore del PCI su diversi punti: la distinzione fra Chiesa cattolica e comunità dei credenti, i parallelismi fra il cristianesimo primitivo e la rivoluzione comunista, l'inclinazione per un'alleanza con le masse cristiane per lottare contro la società capitalista e contemporaneamente la denuncia della collaborazione fra la Chiesa e lo stato capitalista. Molte delle critiche che Pasolini rivolse all'istituzione Chiesa trovano senza dubbio le loro radici nell'ideologia gramsciana. Questo avvicinamento appare fondamentale per capire i rapporti che Pasolini intrattene con il mondo cattolico contemporaneo. Con il Vaticano non ebbe un atteggiamento lineare. Per ragioni che non sono difficili da capire, l'antipatia e la severità manifestate nei confronti di Pio XII vennero sostituite dalla fiducia e dall'ammirazione per Giovanni XXIII, il Papa della Riforma, dell'apertura ai non-cattolici e dell'enciclica *Pacem in Terris*. Pasolini gli dedicò persino il suo *Vangelo*. Ma successivamente arrivarono la delusione e la rassegnazione, tornarono la rabbia e la denuncia – come risulta chiaramente dagli *Scritti Corsari* o da una sceneggiatura come quella del *San Paolo*. Tale atteggiamento scontroso e critico naturalmente non piacque a gran parte del mondo cattolico che si mostrò diffidente e scettico nei confronti dell'artista. Un'altra parte del mondo cattolico invece dimostrò interesse, fiducia e disponibilità nei confronti di Pasolini. È il caso soprattutto dei volontari della Pro Civitate Christiana di Assisi che offrirono a Pasolini regista del *Vangelo secondo Matteo* prima la loro collaborazione e la loro consulenza, poi la loro amicizia. All'epoca in cui Pasolini si dedicò al cinema, la Chiesa godeva ancora di un'influenza importante nel campo cinematografico: contribuiva alla diffusione dei film nelle sale parrocchiali ma aveva anche il diritto di sconsigliare o addirittura di vietare la visione di tale o talaltro film ai fedeli che allora costituivano una parte importante del pubblico italiano. È in quel contesto che si giustifica l'esistenza dell'*OCIC (Organisation Catholique Internationale du Cinéma)* che premiò due volte Pasolini, la prima volta per il *Vangelo secondo Matteo* e la seconda per *Teorema*. La premiazione di *Teorema* provocò uno scandalo all'interno dell'*Organisation* che portò alla sua dissoluzione. Il mondo cattolico in Italia, durante gli anni Sessanta e Settanta, non era un unico blocco omogeneo ma esistevano divergenze interne. Per questo è impossibile parlare di rapporti conflittuali o di una buona intesa fra Pasolini e i cattolici: dipendeva da chi l'artista aveva di fronte. Bisogna anche pensare al peso della Chiesa sulla cultura e sulle mentalità nel contesto della rivalità fra i due partiti politici più

importanti nell'Italia di quegli anni: la *Democrazia Cristiana* e il *Partito Comunista Italiano*. Nella guerra politica che si facevano si ritrovò in mezzo il mondo cattolico. Il processo fatto a *La ricotta*, contributo pasoliniano all'opera corale *RoGoPaG*, lo testimonia chiaramente. Ma oltre al confronto con il mondo cattolico italiano, la rappresentazione del sacro in Pasolini si nutre anche delle sue letture antropologiche: Ernesto de Martino e Mircea Eliade avranno un'influenza decisiva su di lui. Da de Martino, Pasolini riprende i concetti di crisi del cordoglio, di crisi della presenza, di "rito" come tecnica fondata sulla ripetizione di un modello mitico per assicurare la presenza, di crisi della cultura e di apocalisse culturale. Nel primo periodo del suo cinema, l'ambientazione è chiaramente di tipo demartiniana: è la miseria *hic et nunc* che viene rappresentata. Il sacro demartiniano in Pasolini va rintracciato nelle superstizioni, nei gesti della vita quotidiana, nella rappresentazione dettagliata dei corpi. Dopo il 1964-1966, invece, il sacro viene avvicinato da Pasolini in chiave metafisica. Le possibilità di ambientazione si moltiplicano. È il rapporto dell'uomo con il sacro che conta ormai; la realtà o le vesti istituzionali passano in secondo piano. Fondamentale è la "ierofania", l'esperienza empirica e indefinibile del sacro. È in quella prospettiva che Pasolini si avvicinò al mito greco: tramite questo, Pasolini proseguì nella sua illustrazione dello scontro fra un mondo profano a prima vista vincitore e un mondo sacro in pericolo di estinzione ma che non ha detto la sua ultima parola, come risulta ad esempio dai finali di *Medea* e di *Edipo Re*.

Il sacro nelle sceneggiature, nei trattamenti e nei soggetti scritti da Pasolini

La parte centrale della mia tesi consisteva nell'analisi tematica di un corpus precedentemente delimitato e composto dai seguenti testi: le sceneggiature, i trattamenti e anche alcuni soggetti scritti da Pasolini. L'analisi tematica consisteva nello studio di sei motivi a carattere "religioso" presenti all'interno di questo corpus con una frequenza e delle modalità di presentazione abbastanza rilevanti: la Passione e il Capro espiatorio, il pasto rituale (incluso il cannibalismo), la sacralità dei corpi e dell'amplesso, la rappresentazione dell'Aldilà o dell'Inferno e del Diavolo, la Chiesa come istituzione e, infine, la questione della fede. Lo studio dei testi si è rivelato molto interessante e a volte più arricchente di uno studio di tipo cinematografico classico – almeno per quanto riguarda l'analisi tematica del sacro e da un punto di vista narrativo. Mi riferisco in

effetti all'esistenza di episodi inediti che si trovano nelle sceneggiature o nei trattamenti e che sono stati scartati al momento del montaggio (o prima ancora). Raramente avviene che, al contrario, il film sia più ricco del testo a livello narrativo; al massimo il film sviluppa un piano narrativo pre-esistente aggiungendo musica e immagini. A volte sono testi interi che uno studio letterario salva dall'oblio, al contrario di quanto avrebbe fatto uno studio puramente cinematografico. Effettivamente, uno studio di tipo letterario (che si basa dunque sulla sceneggiatura con tutte le sue implicazioni pragmatico-letterarie e semiotico-letterarie) permette di prendere in considerazione anche tutti i testi che non hanno avuto un equivalente filmico (come *Il Padre Selvaggio* o *Porno-Teo-Kolossal*) e il lettore delle sceneggiature ha accesso ad un'opera più ampia ma anche ad un'opera che spesso appare più incisiva dell'equivalente filmico (rammento le numerose citazioni tratte dalla sceneggiatura del *Fiore delle mille e una notte*). Ho provato quindi a rintracciare un'evoluzione del discorso religioso all'interno dell'opera e a posizionare i risultati della mia ricerca su una scala cronologica. Così, mi è apparso che il modo in cui Pasolini affronta il sacro subisce variazioni negli anni. Alcune modalità di rappresentazione (i motivi) vengono accentuate in certi periodi e sono più discrete in altri. Va precisato però che i sei motivi studiati sono rintracciabili in ogni momento della carriera cinematografico-letteraria di Pasolini. Il corpus, da un punto di vista tematico, è abbastanza omogeneo e coerente: il sacro appare onnipresente dai primi scritti fino agli ultimi (almeno per quanto riguarda le opere di finzione). È solo la discorsivizzazione che subisce variazioni, a seconda delle opere e dei periodi. Con la sessualità, ad esempio, si può parlare di un'evoluzione in crescendo del discorso: da timido all'inizio, si fa sempre più invadente e necessario e si assiste alla sua consacrazione alla fine, sia nella *Trilogia della Vita* (con una valenza positiva) sia in *Salò* (negativamente, in quel caso). Ci sono anche motivi che subiscono mutazioni: quello della Passione (presente sin da *Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta*) progressivamente viene sostituito dal motivo del Capro espiatorio di tipo girardiano (è evidente in *Medea* o in *Porcile*), anche se la figura di Cristo crocifisso non scompare totalmente (torna ad esempio in modo parodico nel *Fiore delle mille e una notte*). L'approccio di Pasolini, comunque, con gli anni si fa sempre meno intuitivo e popolare e sempre più teorico e intellettuale (basta confrontare l'antropofagia nel *Padre Selvaggio* con quella rappresentata in *Porcile*). Il suo cinema va verso una complessificazione dei discorsi veicolati fino a raggiungere un culmine in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Così, la riflessione politica sul ruolo della Chiesa e la riflessione

filosofica sul Male sono tipiche degli ultimi lavori (come attestano *Gli Appunti per un film su San Paolo* e *L'Histoire du Soldat*). Per quanto riguarda la fede, quando non sbaglia oggetto – cioè dal momento che non si focalizza su un oggetto profano –, è positivamente connotata. È uno strumento di lotta per il popolo oppresso (*Il Vangelo secondo Matteo*), distrugge il superficiale (*Teorema*), instaura un dialogo e una solidarietà fra le creature (*Uccellacci e Uccellini*). Insomma, ne vengono sottolineate le potenzialità positive. Ma non basta per suscitare l'adesione totale a una fede in particolare: le opere cinematografico-letterarie di Pasolini veicolano un messaggio fondamentalmente pessimista. Per poter credere, bisognerebbe riuscire a sperare. Ma le speranze non vanno al di là della morte, concepita come un punto finale che impedisce ogni possibilità di conversione. I Cristi pasoliniani non risuscitano (o, quando lo fanno, è sotto l'influenza e la pressione di fattori esterni come avviene per il *Vangelo secondo Matteo*), i suoi Aldilà – quando vengono rappresentati – sono segnati dal nulla (come in *Porno-Teo-Kolossal* o ne *La Terra vista dalla Luna*) o sono troppo improbabili, troppo fantasiosi per essere veri (come nel *Decameron* o nei *Racconti di Canterbury*). Tuttavia, malgrado l'omogeneità tematica e la coerenza interna per niente compromesse dalle variazioni discursive, vi è un'opera che contrasta con tutte le altre e che mina quanto stabilito come certo: si tratta di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, l'ultimo film realizzato. Esso risulta un'abiura a tutto quello che è stato fatto prima, un'abiura al sacro.

Da *Mamma Roma* a *Medea*

L'ultima parte della mia tesi era dedicata all'analisi di due testi in particolare: la sceneggiatura di *Mamma Roma*, scritta durante il primo periodo del cinema pasoliniano, e il trattamento con i dialoghi di *Medea*, che sono invece rappresentativi del secondo periodo. Dal primo al secondo periodo, va notata una notevole evoluzione del modo in cui viene rappresentato il sacro: col tempo la riflessione si sviluppa e si arricchisce di letture scientifiche (citate esplicitamente in *Medea*, al contrario di quanto avviene in *Mamma Roma*), l'elemento religioso si fa più metafisico e meno ancorato nella nostra cultura occidentale giudeo-cristiana. Le due opere hanno però in comune un discorso sociale che si sovrappone a quello religioso. *Mamma Roma* e *Medea* raccontano delle storie molto diverse ma propongono tutte e due una riflessione sulla società umana e

sulle reazioni dell'individuo confrontato con una situazione difficile. Nelle due opere la sessualità è fondamentale e viene concepita come tragica ma inevitabile; determina i rapporti sociali, si avvolge inoltre di una sacralità che sia in *Mamma Roma* sia in *Medea* si rivela micidiale. Altri elementi permangono da un periodo all'altro, come l'ossessione pasoliniana per una sacralità in pericolo e la rappresentazione di due mondi in opposizione: da una parte un mondo di perdenti in cui domina una religiosità popolare e dall'altra il mondo profano vincitore.

Mamma Roma e *Medea*, due testi così tanto diversi in apparenza, hanno dimostrato, attraverso le loro rispettive analisi e la messa a confronto dei risultati di queste, che il sacro è onnipresente nell'opera di Pasolini, nelle sue sceneggiature, nei suoi trattamenti, ma anche nella sua narrativa e nel suo teatro. Poco importa se questo sia di tipo biblico o mitico, di influenza demartiniana, eliadeana o frazeriana: l'argomento di fondo è lo stesso, sono solo le modalità a subire modifiche. Da un punto di vista narrativo, *Mamma Roma* è una parodia di fiaba con tratti tragici (fra cui il finale); *Medea* è la riscrittura di una tragedia, dotata di una forte intertestualità (oltre a Euripide e Apollonio Rodio, i richiami vanno fatti anche a Frazer e Eliade), con un finale aperto che cancella il tragico. Dal confronto con altri generi (la narrativa e il teatro) risulta che la barriera fra di loro è molto tenue: si verifica, ancora una volta, l'aspetto progettuale sottolineato nelle premesse di questa tesi. L'opera di Pasolini è straordinariamente tentacolare ma al cuore di questa vi è un nodo comune a tutti i tentacoli: all'interno di questo nodo, la riflessione sul sacro e la religione occupa un posto senza dubbio di primo piano.

Il sacro nelle sceneggiature, nei trattamenti e nei soggetti scritti da Pasolini

Pasolini rivolge uno sguardo retrospettivo malinconico sul passato che descrive con umanità nei suoi scritti cinematografici e nei film che ne ricava. Poche sono le opere che non sono ambientate in un'epoca passata rispetto al tempo della scrittura; pure Accattone, Stracci e i personaggi di *Mamma Roma* sono destinati a scomparire a breve e fanno quindi parte, al momento in cui escono i film nelle sale, di un "quasi passato", un'epoca che sta per essere superata da un'altra. Il poeta sa bene che è impossibile tornare indietro – e non vuole neanche farlo – ma rimpiange comunque un'epoca remota

in cui il popolo credeva ancora in qualcosa, un'epoca in cui i valori della società non erano ancora quelli del Capitale. Pasolini teme profondamente il potere desacralizzante della nuova società di consumo, l'omogeneizzazione che ne deriverà, così come l'abolizione di ogni tipo di diversità. Nella sua opera, come nella vita, Pasolini si applica a denunciare quello che non esitava a definire un "genocidio culturale". È un Poeta Vate: si è fatto interprete delle masse, e in particolare di quelle che non avevano voce. È stato una guida intellettuale, un faro nel buio per molti suoi lettori e molti suoi spettatori. La mia ricerca mi ha portata a delineare due orientamenti nella rappresentazione del fenomeno religioso nei suoi testi cinematografici: il primo è di tipo socio-antropologico, mentre il secondo è di ordine politico. Nel primo orientamento, si tratta di descrivere un fenomeno umano. Per farlo, Pasolini ricorre agli strumenti artistici e intellettuali tipici del suo secolo. La sua posizione in quanto artista e pensatore è molto ancorata nella sua epoca. Il solo fatto di operare il passaggio dalla scrittura al cinema (pur continuando a scrivere, tra l'altro anche delle sceneggiature) è significativo di una tendenza ricorrente nel Novecento⁵⁰⁵ e ben presente negli anni Sessanta, che spinge gli scrittori a sperimentare altre possibilità creative e comunicative. Pasolini inoltre integra alle sue opere gli insegnamenti dell'antropologia, della storia delle religioni, della sociologia ma anche della psicanalisi. Tutte queste discipline sono abbastanza recenti e si sono affermate soprattutto nel corso del Novecento. Ernesto de Martino, di cui si indovina l'influenza già nei primi film e nelle prime sceneggiature, era una personalità molto nota nell'Italia del dopoguerra: ha ispirato anche lo scrittore Carlo Levi e la regista Cecilia Mangini, ad esempio. D'altronde, Pasolini sfiora il cinema antropologico quando, a proposito della Mangini, cura il commento del suo documentario *Stendalì*, ma anche quando, da solo, gira il documentario *Comizi d'amore* (di cui non ho parlato per concentrarmi sulla finzione e sulle opere dalle quali si poteva risalire ad un testo elaborato). L'orientamento politico, per quanto lo riguarda, è ricollegabile alla cosiddetta "letteratura impegnata" e al "cinema impegnato", tipici, anche loro, di una certa corrente artistica novecentesca. È molto evidente quando la sua indagine sul sacro lo porta a denunciare i tradimenti di una Chiesa corrotta, nonché le ipocrisie di un partito politico "fariseo" come quello della Democrazia Cristiana (*Mamma Roma*, *Appunti per un film su San Paolo*). La denuncia del genocidio culturale previsto dalla nuova società neo-capitalista si iscrive anch'essa in una prospettiva

⁵⁰⁵ Ricordiamo, ad esempio, in Francia, Alain Robbe-Grillet che concepisce i suoi primi film nei primi anni Sessanta, esattamente come Pasolini; prima di loro i surrealisti mischiano letteratura, cinema, fotografia e pittura.

politica (*Salò o le 120 giornate di Sodoma, Histoire du Soldat*) così come la presa di posizione a favore del cosiddetto Terzo Mondo contro il mondo occidentale profano (*Uccellacci e Uccellini, Medea*). L'orientamento politico va ovviamente sottolineato, anche se risulta meno rilevante dell'orientamento socio-antropologico nella prospettiva di uno studio del sacro nell'opera cinematografico-letteraria di Pasolini. Gran parte della denuncia verte in effetti su questo deplorabile paradosso: il fatto che la religione sia in grado di uccidere il sentimento religioso sul quale essa si è costituita, dimenticandone l'essenza e dotandosi invece di una dimensione politica e istituzionale.

A questo punto della mia ricerca, è forse possibile rispondere alle prime due domande formulate nell'introduzione: come Pasolini percepiva la religione e come percepiva il sacro? La prima domanda è quella a cui è più facile rispondere. Ho già dato molti elementi di risposta, solo poche righe prima, spiegando l'orientamento politico dato a una parte del discorso di Pasolini sul sacro e la religione, all'interno del corpus studiato. Va segnalata tuttavia una certa ambivalenza nell'opera pasoliniana: accanto alla critica radicale rivolta alla religione istituzionalizzata – la Chiesa cattolica in questi casi –, non si possono negare la simpatia e a volte anche la tenerezza nei confronti dei suoi rappresentanti presso il popolo, i preti, in *Mamma Roma*, nel *Decameron* o ancora nei *Racconti di Canterbury*. Sembra che Pasolini dissoci volontariamente l'uomo-prete dall'istituzione-Chiesa, opponendo alla freddezza disumana di questa l'umanità spesso pittoresca di quell'altro. Certo, in altri testi, è la critica alla chiesa che prevale sulla simpatia per il prete. Non ripeterò quello che ho appena detto nel paragrafo precedente; citerò soltanto l'esempio più significativo del corpus studiato: *Appunti per un film su San Paolo*. Attraverso il personaggio di Paolo di Tarso, vengono esplicitate perfettamente l'ambivalenza e le contraddizioni che distinguono l'uomo dall'Istituzione, il trasumanar dall'organizzar, il sentimento dalla ragione, la religiosità dalla religione. Evitando una condanna radicale e senza appello, i testi propongono anche delle ipotesi di spiegazione e di giustificazione. Il poeta, alla luce della sua opera e delle sue dichiarazioni pubbliche, appare più come un "deluso" della Chiesa che come un suo nemico.

Come Pasolini percepiva il sacro invece? È meno evidente, anche perché questa domanda suona come un'altra, particolarmente imbarazzante, e che sarebbe: "come Pasolini definiva il sacro?" Sin dall'inizio mi sono scontrata con l'impossibilità di

definire questo termine. Se Rudolf Otto e Mircea Eliade non ci sono riusciti, figuriamoci Pasolini. Ma il poeta, in tutta la sua opera, non prova a definirlo: se ne avvicina, lo sfiora, ma si ferma al contatto, alla sensazione. Pasolini non cerca il sacro in un determinato luogo, in una determinata epoca. Proprio perché si tratta di una sensazione universale sfuggente, Pasolini intraprese una ricerca trasversale che potrebbe sembrare illimitata: ha cercato il sacro in Cristo, nel sacrificio e nell'auto-sacrificio, nel cibo, nel sesso, in pratiche tabù come l'antropofagia e la zoofilia, nella morte, nel mito, nella disperazione e nella speranza; lo ha cercato a Milano, a Roma, a Matera, in Africa, in India e in tanti altri posti del mondo; all'epoca di Edipo, in quella di Cristo, nel Medioevo di Boccaccio e di Chaucer, nella Repubblica di Salò e nel dopoguerra. La sua ricerca conferma l'universalità di quell'indefinibile fenomeno di cui Pasolini rimpiangeva l'inevitabile scomparsa con l'avvento della società neo-capitalista creatrice di falsi idoli e promotrice di false speranze e di illusioni ingannatrici.

Canto notturno di un pastore errante dell'Asia

L'allusione a Leopardi nel titolo della mia conclusione non è casuale. Il titolo del poema leopardiano, parola per parola, si adatta perfettamente alla ricerca di sacralità nell'opera pasoliniana:

- *Canto*: il cinema di Pasolini è un “cinema di poesia”; le sue sceneggiature, i suoi trattamenti e i suoi soggetti sono indubbiamente Letteratura. Non per niente i canti di Dante sono stati per l'opera una fonte di ispirazione inesauribile, da *Mamma Roma* a *Salò o le 120 giornate di Sodoma*;
- *Notturmo*: nonostante la luce del sole così presente nei suoi testi, Pasolini e i personaggi delle sue opere, nel campo del sacro e della religione, si aggirano al buio. La luce della verità è assente e l'autore Pasolini, come il narratore suo doppio fittizio, si deve limitare a descrivere quello che non sa spiegare. Ma forse l'autore e il narratore preferiscono quel buio sereno alla “luce omicida” annunciatrice di un destino funebre in *Mamma Roma*;
- *Pastore*: il pastore è il prototipo dell'umiltà, come i personaggi quasi sistematicamente affidati a Ninetto Davoli. Ma il pastore è anche un personaggio anteriore all'industrializzazione, alla modernità, al capitalismo e al neocapitalismo. È un

personaggio antico o storico come ce ne sono tanti nel corpus analizzato. Inoltre, è dotato di una forte connotazione religiosa: il “pastore di anime” è il simbolo della fratellanza cristiana, che accoglie anche le pecore nere, senza giudicarle;

- *Errante*: il termine “errante” ha un doppio senso. Rinvia sia all’errore che all’erranza. Pasolini stesso era un grande viaggiatore, ma si considerava anche un “peccatore”, come attesta fra l’altro la “confessione” scritta a don Rossi successivamente alla vigilia di Natale trascorsa con lui ad Assisi nel 1964. Nelle sue sceneggiature e nei suoi trattamenti gli errori e le erranze dei personaggi sono fenomeni ricorrenti: caratterizzano i protagonisti di *Accattone*, di *Uccellacci e Uccellini*, di *Porcile*, di *Edipo re* o ancora del *Fiore delle mille e una notte*;

- *Asia*: ai tempi di Leopardi soprattutto, ma ancora a quelli di Pasolini, l’Asia appariva come una terra misteriosa, completamente diversa dal mondo occidentale. Pasolini andrà incontro a tale diversità, quando si sarà rassegnato all’agonia del sacro in Europa. L’Asia di Pasolini è un continente religioso: la Cappadocia fa da scenario in *Medea*; negli *Appunti per un film sull’India*, un Maharaja dà il proprio corpo per sfamare delle tigri; *Il Fiore delle Mille e una notte* è stato girato fra l’altro in Iran, in India e in Nepal. Posta così alla fine del titolo, l’allusione all’Asia suona anche, nella prospettiva pasoliniana, come una porta aperta, un barlume di speranza, come l’idea che il sacro non si sia del tutto estinto, anche se bisogna andare a cercarlo altrove, lontano, in un continente sconosciuto.

Le coincidenze fra Leopardi e Pasolini, anche se lucidamente soggettive in questo caso, non si fermano qui: sono molte le similitudini fra le loro poetiche e le loro rispettive sensibilità. Una di queste deriva dalla loro comune sfiducia nel progresso e nella società borghese accusata di illudere l’uomo del popolo facendogli sperare in una condizione che non raggiungerà mai. Leopardi e Pasolini rifiutano la consolazione religiosa ma si appellano alla solidarietà fra gli uomini. Le loro opere sono entrambe segnate da un forte pessimismo. Leopardi passa dal pessimismo storico a quello cosmico; Pasolini, invece, oscilla fra tutti e due: se è evidente il pessimismo storico nella sua opera e nelle sue dichiarazioni, è più sottile ma altrettanto presente il pessimismo cosmico che, in Pasolini, si nota spesso nella rappresentazione di una natura descritta come indifferente alle tragedie umane (l’indifferenza del sole in *Mamma Roma* rispecchia quella della luna nel *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*). Infine, la morte assume un ruolo di primo piano sia in Leopardi sia in Pasolini. I due poeti condividono la stessa

visione macabra in cui la morte viene valorizzata per il fatto che mette fine alla sofferenza, alla speranza e alla consapevolezza della propria infelicità. L'ultima battuta di Accattone è in effetti molto leopardiana.

Una poesia di Leopardi, in particolare, anticipa, a più di cento anni di distanza, la poetica "religiosa-atea" di Pasolini: si tratta de *La Ginestra, o il Fiore del deserto*. Non a caso la poesia di Leopardi ha come epigrafe un versetto evangelico (Giovanni, III, 19: "E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce") che crea imbarazzo nel fruitore: si tratta di una citazione rispettosa o di una provocazione? Il poema contiene una serie di elementi che ritroveremo, un secolo dopo, nell'universo poetico pasoliniano: la descrizione di un mondo apocalittico, la polemica con il nuovo potere e contro chi sostiene la natura divina dell'uomo, la convinzione che è giusto accettare la propria condizione con dignità e consapevolezza piuttosto che illudersi di essere diverso, il pessimismo cosmico, la speranza utopica in una nuova società basata sulla solidarietà e sul coraggio della verità, la scelta di un protagonista umile e la conseguente adozione del suo punto di vista, infine la descrizione di questo personaggio con tenerezza e con empatia. "Mortal prole infelice, o qual pensiero / Verso te finalmente il cor m'assale? / Non so se il riso o la pietà prevale."⁵⁰⁶ L'avrebbe potuto scrivere Pasolini, a proposito di Stracci, di Ciappeletto, del venditore di Indulgenze dei *Racconti di Canterbury* o di Nur ed-Din nel *Fiore delle mille e una notte*.

Ovviamente non intendo qui affermare che le poetiche di Pasolini e di Leopardi siano completamente identiche e che non si contraddicano in nessun punto. L'opera di Pasolini è sicuramente più mistica e meno razionale di quella di Leopardi. La dimensione politica vi è anche molto più consistente e invadente. Ciononostante i punti d'incontro fra di loro esistono e non sono pochi.⁵⁰⁷ Pasolini, malgrado la sua apparente modernità, si iscrive in una vasta tradizione culturale e letteraria e, in qualche modo, è anche lui un erede del grande Leopardi.

⁵⁰⁶ Vv. 199-201.

⁵⁰⁷ Tali similitudini sono persino state oggetto di una monografia di Giuseppe D'Elia: Cfr. G. D'ELIA, *L'eresia di Pasolini. L'avanguardia della tradizione dopo Leopardi*, Effigie, 2005.

La singolarità di Pasolini

Pasolini concilia quindi la tradizione e la modernità. Pur essendosi aperto alle scienze umane e al cinema caratteristici di una modernità di cui non cessa mai di criticare le derive, si iscrive consciamente in una tradizione letteraria e assume, sfruttandola bene, l'eredità dei suoi predecessori. È un erede di Leopardi, ma anche di Verga e del verismo alla luce della sua produzione in dialetto e della sua curata descrizione degli ambienti popolari (è evidente nel romanzo *Ragazzi di Vita* ma lo è anche in *Accattone*). Si ispira consapevolmente al mito e alla tragedia greca, ma anche alla Bibbia. In tal modo si capisce meglio la sua immensa ammirazione per Dante che viene citato esplicitamente in diverse opere (*la Divina Mimesis*, *Mamma Roma*, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, ecc.). L'onnipresenza della tematica religiosa va rintracciata anche in quella tradizione culturale e letteraria. Dai tragici greci ai romantici – e sia prima che dopo di loro –, l'interrogazione sul sacro è al centro di molte opere e ai margini di tante altre; raramente ne è completamente esclusa.

Ma al di là dell'arte, è evidente che Pasolini fosse molto incuriosito dalla religione e dal sacro. Dovette far convivere dentro di sé – cercando di preservare la massima coerenza – la sua razionalità atea con la sua sensibilità religiosa. L'arte lo aiuta ad esteriorizzare e a formulare le proprie contraddizioni: raccontando storie fittizie, racconta anche un po' se stesso; si svela al lettore e allo spettatore. Le sue convinzioni traspaiono dalle sue opere, ma anche le sue delusioni come risulta da un'opera come *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, contemporanea all'*Abiura dalla Trilogia*,⁵⁰⁸ dichiarazione scritta da un Pasolini che rivela la sua scontentezza dopo le felici illusioni di un mondo dell'innocenza e del sesso libero nella *Trilogia della Vita*. Attraverso personaggi come Mamma Roma, Medea ma anche Stracci, l'ospite di *Teorema*, il cannibale di *Porcile* o ancora l'uomo di Citera, Pasolini fa vedere quanto la religiosità e la sacralità non sono per forza riconducibili ad una condizione sociale ben precisa e riconoscibile. Sicuramente si interroga sulla propria sensibilità, nonché su quella dell'umanità, della cui grande diversità è ben conscio. Negli scritti di de Martino, di Eliade e di Frazer (così come in quelli di Freud e di Jung, in una prospettiva leggermente diversa), trova

⁵⁰⁸ P. P. PASOLINI, "Abiura dalla Trilogia della Vita", cit.

l'ennesima conferma, già intuita, che la sacralità non è definibile e ancora meno l'appannaggio di una determinata religione. La religione non fa che "organizzare" un sentimento religioso che le è antecedente.

Pasolini, un "*homo religiosus*"? Sì: lo era. Tutta la sua opera è imbevuta di una religiosità indiscutibile e di una sensibilità che trascende la razionalità senza escluderla del tutto. Vengono preservati in tal modo le contraddizioni e i paradossi che non sono da vedere come difetti, come una confusione che Pasolini non sarebbe stato in grado di superare, ma piuttosto come una vera ricchezza, un'aspirazione alla libertà. Alla base di questo vi è anche un rifiuto categorico delle etichette e delle definizioni, lo stesso che ha caratterizzato la sua arte letteraria e conseguentemente anche la sua opera: un'opera ibrida, sperimentale, fatta di ponti e di passerelle fra i vari generi. Pasolini passa dal cristianesimo, dall'Islam o dalla mitologia greca alle credenze arcaiche, alla "religione del sesso" o al cannibalismo rituale, esattamente allo stesso modo in cui passa dalla sceneggiatura al *pamphlet* politico, al teatro e alla narrativa (breve o no). La coerenza viene tuttavia mantenuta, perché nel caso del discorso religioso, abbiamo a che fare con una delle poche tematiche centrali che, con regolarità quasi sistematica, caratterizzano la totalità dell'opera letterario-cinematografica di Pasolini. Esse vengono declinate in una pluralità di modalità senza che una abbia la meglio sulle altre: così, Pasolini, durante tutta la sua carriera, ha raccontato l'esperienza del sacro e quella, di certo non meno intrigante, della letteratura, illustrandone la pluralità di modalità espressive.

Bibliografia

1. Pier Paolo Pasolini

1.1. *Corpus : sceneggiature, trattamenti e soggetti studiati*

Pasolini per il cinema, a cura di Walter SITI e Franco ZABAGLI, Milano, Mondadori, 2001:

- *Il Giovine della primavera* (1941), pp. 2585-2600.
- *I morti di Roma* (1959-1960), pp. 2601-2612.
- *Accattone* (1961), pp. 5-144; *Cfr anche*: Roma, FM, 1961.
- *Mamma Roma* (1962), pp. 151-264; *Cfr anche*: Milano, Rizzoli, 1962.
- *Il Padre Selvaggio* (1962), pp. 265-316; *Cfr anche*: Torino, Einaudi, 1975.
- *Il Viaggio a Citera* (1962), pp. 2635-2642.
- *La Ricotta* (1963), pp. 327-352.
- *La Rabbia* (1963), pp. 353-406.
- *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), pp. 485-652; *Cfr anche*: Milano, Garzanti, 1964.
- *La (ri)cotta* (1964), pp. 2655-2666.
- *Uccellacci e Uccellini* (1966), pp. 675-808; *Cfr anche*: Milano, Garzanti, 1966.
- *Uccellacci e Uccellini [il soggetto]* (1966), pp. 809-823.
- *La terra vista dalla luna* (1967), pp. 835-864.
- *Edipo Re* (1967), pp. 967-1054; *Cfr anche*: Milano, Garzanti, 1967.
- *Che cosa sono le nuvole ?* (1967), pp. 933-966; *Cfr anche*: "Cinema e film", 1969.
- *Appunti per un film sull'India* (1967-1968), pp. 1061-1074.
- *Sant'Infame* (1967-1968), pp. 2673-2676.
- *Teorema* (1968), pp. 1079-1090.
- *La sequenza del fiore di carta* (1968), pp. 1091-1096.
- *Porcile* (1968-1969), pp. 1097-1174; *Cfr anche*: "ABC" (soggetto del primo episodio), 10 gennaio 1969.
- *Medea* (1969), pp. 1205-1288; *Cfr anche*: Milano, Garzanti, 1970.
- *Il Decameron* (1970-1971), pp. 1289-1412; *Cfr anche*: *Trilogia della vita*, Bologna, Cappelli, 1975.
- *I Racconti di Canterbury* (1971-1972), pp. 1413-1566; *Cfr anche*: *Trilogia della vita*, Bologna, Cappelli, 1975.
- *Il Fiore delle Mille e una notte* (1973-1974), pp. 1573-1880; *Cfr anche*: *Trilogia della vita*, Bologna, Cappelli, 1975.
- *Appunti per un film su San Paolo* (1968-1974), 1881-2022; *Cfr anche*: Torino, Einaudi, 1977.
- *Porno-Teo-Kolossal* (1967-1975), pp. 2695-2756.
- *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), pp. 2031-2062.

1.2. *Opere di Pasolini citate*

1.2.1. *Poesia*

Le ceneri di Gramsci, Milano, Garzanti, 1957.

L'usignolo della Chiesa Cattolica, Milano, Longanesi, 1958.

La religione del mio tempo, Milano, Garzanti, 2005 [1961].

Poesia in forma di Rosa 1961-1964, Milano, Garzanti, 1964.

Bestemmia. Poema in forma di sceneggiatura o sceneggiatura in forma di poema, in *Cinema e Film*, n. 7/8, Roma, marzo 1967.

Bestemmia. Tutte le poesie (a cura di Graziella Chiaricossi e Walter Siti - Prefazione di Giovanni Giudici), Milano, Garzanti, 1993.

Poesie, Milano, Garzanti, 1999.

1.2.2. *Narrativa*

Alì dagli occhi azzurri, Milano, Garzanti, 2005 [1965].

Squarci di notti romane, pp. 5-33.

Studi sulla vita di Testaccio, pp. 80-88.

Mignotta, pp. 111-133.

Il Rio della Grana, pp. 237-242.

Accattone, pp. 249-362.

Mamma Roma, pp. 363-464.

La ricotta, pp. 467-487.

Petrolino, Milano, Mondadori, 2011 [1972-1975; prima pubblicazione postume nel 1992 da Einaudi].

1.2.3. *Teatro*

Orgia, in *Il teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia Di Laude, Milano, Mondadori, 2001 [1968].

1.2.4. *Saggistica e articoli vari*

“Don Andrea: una vita “in prestito””, su *Il Tempo*, n. 10, XXXI, 8 marzo 1969 e raccolto successivamente ne *Il Caos*, Roma, Riuniti, 1979, pp. 134-135.

“L’evoluzione della mia poetica figurativa”, *Progresso fotografico*, settembre 1970 (riprodotto in *Pasolini per il cinema*, cit., pp. 2790-2794).

“La musica nel film”, retro-copertina del disco *Dimensioni sonore 9*, LP di Ennio Morricone, RCA 1972 (riprodotto fra l’altro in *Pasolini per il cinema*, cit., pp. 2795-2796).

Empirismo Eretico, Milano, Garzanti, 2000 [1972].

“La sceneggiatura come ‘struttura che vuole essere altra struttura’”, pp. 188-197;

“La lingua scritta della realtà”, pp. 198-226;

“Osservazioni sul piano-sequenza”, pp. 237-241.

Scritti corsari, Milano, Garzanti, 2008 [1975].

“Il folle slogan dei jeans Jesus”, *Corriere della Sera*, 17 maggio 1973 e in *Scritti corsari*, cit., pp. 5-8.

“Apriamo un dibattito sul caso Pannella”, *Corriere della Sera*, 16 luglio 1974 e in *Scritti corsari*, cit., con il titolo “Il fascismo degli antifascisti”, pp. 65-70.

“I dilemmi di un Papa oggi”, *Corriere della Sera*, 22 settembre 1974 e in *Scritti corsari*, cit., con il titolo “Lo storico discorsetto di Castel Gandolfo”, pp. 77-81.

Il Caos, Roma, Riuniti, 1979.

Saggi sulla letteratura e sull'arte (a cura di Walter SITI), I Meridiani, Milano, Mondadori, 1999.

Saggi sulla politica e sulla società (a cura di Walter SITI), I Meridiani, Milano, Mondadori, 1999.

1.2.5. *Dialoghi con i lettori e interviste*

Furio COLOMBO e Gian Carlo FERRETTI, *L'ultima intervista di Pasolini*, Roma, Avagliano Editore, 2005.

Nino FERRERO, “Primo incontro”, in E. Magrelli (a cura di), *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977.

Pier Paolo PASOLINI, *Marxismo e cristianesimo*, Brescia, Fondazione Calzari Trebeschi, Roma, Ed. Graziella Chiaricossi, 1985 [1964].

ID., “Intervista sincera con Pasolini sul mondo, l'arte e il marxismo”, a c. Di Laura Bergogna, su *La Stampa*, 12 luglio 1968.

ID., *Entretiens avec Jean Dufлот*, Paris, Editions Gutenberg, 2007.

ID., *L'inédit de New York. Entretien avec Giuseppe Cardillo*, traduit de l'italien par Anne Bourguignon, Paris, Arléa, 2008.

ID., Leonardo FIORAVANTI, Omar ZULFICAR, Nazareno NATALE, Giuseppe FRANCONI, Antonietta FIORITO, Dan PERRY, Giulio Cesare CASTELLO, Elena LUMBRERAS, Simon Raoul HARTOG, Stefano SILVESTRI, Carlo MORANDI, “Pier Paolo Pasolini: An Epical-Religious View of the World”, in *Film Quarterly*, Vol. 18, No. 4, 1965, pp. 31-45.

1.4. *Sul cinema e le sceneggiature di Pasolini*

“Grand prix 1964 *Il Vangelo secondo Matteo*”, in *Revue Internationale du Cinéma*, 25 octobre 1964, n. 85, p. 2.

“Et prix de l'O.C.I.C. à la Mostra di Venezia”, in *Revue Internationale du Cinéma*, 25 octobre 1964, n. 85, p. 3.

“*Il Vangelo secondo Matteo*”, in *Revue Internationale du Cinéma*, 25 juillet 1965, n. 93, pp. 5-15.

“Au service de l'Eglise”, in *Revue Internationale du Cinéma*, octobre 1969, n. 135.

“Da Accattone a Salò. 120 scritti sul cinema di Pier Paolo Pasolini”, in *Quaderni della cineteca*, Bologna, Edizioni della Tipografia Compositori, 1982.

Pino BERTELLI, *Pier Paolo Pasolini: il cinema in corpo. Atti impuri di un eretico*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2001.

Antonio BERTINI, “Pasolini, la metafora della sceneggiatura”, in *Filmcritica*, n° 288, 1978, pp. 323-329.

Sandro BERNARD, “Pasolini, la storia e il mito”, in *Scrittori e cinema tra gli anni 50 e 60, atti del convegno di studi promosso dalla fondazione Luciano Bianciardi, Grosseto, 27-28 ottobre 1995*, a cura di Francesco Fallaschi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 26-36.

Angela BIANCOFIORE, “Médée de Pier Paolo Pasolini: “mauvaise conduite” de l’Étrangère au sein de la polis”, in *Italies* [En ligne], 2007, 13 mars 2009, <http://italies.revues.org/755#text> [22/12/2012].

Alessandro CADONI, “Cinema e musica classica: il caso di Bach nei film di Pasolini”, in *Quaderni Casarsesi*, 9 dicembre 2004, pp. 21-28, <http://users.unimi.it/~gpiana/dm9/cadoni/cadoni.html> [22/12/2012].

Alberto CARLASSARE, *La musica nel cinema di Pasolini: Il Vangelo secondo Matteo*, tesi di laurea triennale in Estetica musicale, sotto la direzione del Prof. Giani Maurizio, Università di Bologna, 2007/2008.

Lucio S. CARUSO, “Gli Italiani a Venezia”, in *Rocca*, 15 settembre 1968, n. 17, pp. 44-46.

Roberto CHIESI (a c. di), *Pasolini, Callas e Medea*, Bologna, Ta Matete, 2007.

ID., “Pasolini: la trilogia della vita e il film della morte”, in Scuola Nazionale di Cinema (a c. di), *Storia del Cinema italiano*, vol. XII: 1970-1976, Venezia, Marsilio / Bianco e Nero, 2008, pp. 254-265.

Luciano DE GIUSTI, “Pier Paolo Pasolini e il cinema d’élite”, in Scuola Nazionale di Cinema (a c. di), *Storia del Cinema italiano*, vol. XI: 1965-1969, Venezia, Marsilio / Bianco e Nero, 2002, pp. 82-93.

Andrea DEAGLIO, “Gesù Cristo: un’immagine cinematografica. Buñuel, Pasolini, Scorsese”, 2003, <http://www.cinemah.com/videosofia/tesi-cristo-immagine-cinematografica/pasolini-ricotta.php> [15/05/2009].

Giuliano DELLA PERGOLA, “Ancora qualcosa su Pasolini”, in *Rocca*, 1 dicembre 1975, n. 23, pp. 47-48.

Georges DIDI-HUBERMAN, “Salvare il popolo. L’Atlante dei volti perduti che Pasolini ci ha lasciato”, su *Repubblica*, 2 novembre 2011, pp. 56-57.

ID., “Pasolini ou la recherche des peuples perdus”, in *Les Cahiers du Musée national d’Art moderne*, n° 108, 2009, pp. 86-115.

Silvia D’ONGHIA ROGADEO, sotto la direzione di Alberto Bertoni, *Mito biblico e mito greco-romano nell’opera di Pier Paolo Pasolini*, tesi di laurea in storia della letteratura italiana moderna, Bologna, Università degli studi di Bologna, 1998-1999.

Francesco DORIGO, “Pasolini da Marx a Freud” in *Cinema Nuovo*, n. 215, gennaio-febbraio 1972.

Roberto ESCOBAR, “Pier Paolo Pasolini: progetto per un film su San Paolo” », in *Cinema Sessanta*, maggio / giugno 1978, http://www.bibliotecadelcinema.it/cine-60/cine60-index_arc.html [22/12/2012].

ID., “Pasolini: la divisione nella coscienza”, in *Cinema Sessanta*, n. 157, maggio / giugno 1984, http://www.bibliotecadelcinema.it/cine-60/cine60-index_arc.html [22/12/2012].

Alessandra FAGIOLI, “La dimensione del corpo nelle sceneggiature postume”, in *Cinema Sessanta*, n. 5 / 6, settembre / dicembre 2002, http://www.bibliotecadelcinema.it/cine-60/cine60-index_arc.html [22/12/2012].

Virgilio FANTUZZI, "Attualità del dramma antico nel cinema di Pasolini. Osservazioni sui film *Edipo re e Medea*", Testo dell'intervento di Virgilio Fantuzzi al Convegno "Pasolini Poeta Civile", promosso dalla Fondazione INDA e dalla Fondazione Banco di Sicilia. Siracusa, Palazzo Greco, 26 maggio 2008, <http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2010/07/fantuzzi.pdf> [27/05/2011].

ID., "Pasolini sulla via del Vangelo", *La Civiltà Cattolica*, vol. III, quaderno 3822, 17 ottobre 2009, pp. 504-416 e consultabile on line sul sito: <http://www.zenit.org/rssitalian-19950> [12/03/2012].

ID., "La religiosità e il cinema al tempo del Concilio", in Scuola Nazionale di Cinema (a c. di), *Storia del Cinema italiano*, vol. X: 1960-1964, Venezia, Marsilio / Bianco e Nero, p. 2001, pp. 220-234.

Adelio FERRERO, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio Editori, 2005.

Nino FERRERO (a cura di), "Mamma Roma ovvero dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva", in *Filmcritica*, n. 125, settembre 1962, Milano, OSP, 1962.

Fabio FRANGINI, sotto la direzione di Giorgio TINAZZI, *La "Trilogia della vita" di Pier Paolo Pasolini* (tesi di laurea), Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Discipline Linguistiche, Comunicative e dello Spettacolo Sezione di Spettacolo, 1999-2000, http://www.ilcorto.it/iCorti_AV/TESI_Fabio%20Frangini.htm [22/10/2010].

Massimo FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini : mito e cinema*, Roma, Carocci ed., 2007.

ID., *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006.

Giacomo GAMBETTI, "Grand prix al Vangelo secondo Matteo", in *Rocca*, 1 ottobre 1964, n. 18, pp. 42-44.

Caroline GAYE, sous la direction de Costantino MAEDER, *Ragazzi di vita et Accattone de Pier Paolo Pasolini : pour une approche de la réécriture cinématographique et une réflexion sur la valeur littéraire du scénario* (mémoire de licence), Louvain-la-Neuve, UCL, 2003.

Fernando GIOVIALE, "Una madre in fuga nel *Vangelo secondo Matteo*: modello letterario, sceneggiatura, film", in *Contributi per Pasolini* (a cura di Giuseppe SAVOCA), Catania, Leo S. Olscki Editore, 2002.

Luciano DE GIUSTI, *I film di Pier Paolo Pasolini* (prefazione di Enzo SICILIANO), Roma, Gremese editore, 1983.

Pasquale IACCIO, "Il gesuita e Pasolini", in *Cinema Sessanta*, n. 5 / 6, settembre / ottobre 1995, http://www.bibliotecadelcinema.it/cine-60/cine60-index_arc.html

Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1995.

Kenneth Mac KINNON, "Grec tragedy in Modern Times: Cacoyannis, Pasolini and Enoch Powell", *International Journal of the Classical Tradition*, Vol. 2, n. 1, 1995, pp. 107-119, <http://www.jstor.org/pss/30222803>.

Paolo LAGO, "Una forma breve al cinema: *La terra vista dalla luna* di Pier Paolo Pasolini", in *Forme brevi, frammenti, intarsi*, a c. di S. Genetti, Fiorini, Verona, 2006, pp. 303-317.

ID., *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Firenze, Le Monnier, 2007.

Ernesto G. LAURA, "Appunti per una orestiade africana. Un Pasolini inedito", in *Rocca*, 15 dicembre 1975, n. 24, p. 60.

Enrico MAGRELLI (a cura di), *Con Pier Paolo Pasolini*, Quaderni di Filmcritica, Roma, Bulzoni, 1977.

Armando MAGGI, *The resurrection of the body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago,

The University of Chicago Press, 2009.

Lino MICCICHÉ, *Pasolini nella città del cinema*, Venezia, Marsilio, 1999.

Attilio MONGE (don), “Rimpianto per il Paolo di Pasolini”, in *Paulus*, n. 1, http://www.paulusweb.net/paulusweb/paulusweb_site/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=314&Itemid=183 [25/01/2012].

Nico NALDINI, “Cronologia”, in P. P. PASOLINI, *Pasolini per il cinema*, a cura di Walter SITI e Franco ZABAGLI, Milano, Mondadori, 2001, pp. XLVII-CXIV.

Stefania PARIGI, *Pier Paolo Pasolini*. Accattone, Torino, Lindau, 2008.

ID., “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, Roma, Ente dello spettacolo, 2006, pp. 61-72.

ID., “Su Pasolini sceneggiatore” », in Il bell’Antonio di *Mauro Bolognini. Dal romanzo al film*, a c. di L. Miccichè, Torino, Lindau, 1996.

ID., “Le forme impure di Pasolini”, in Scuola Nazionale di Cinema (a c. di), *Storia del Cinema italiano*, vol. X, 1960-1964, Venezia, Marsilio / Bianco e Nero, p. 2001, pp. 111-125.

ID., “Il sogno scritto di un mito”, in *Cinema Sessanta*, n. 170, luglio / agosto 1986, http://www.bibliotecadelcinema.it/cine-60/cine60-index_arc.html [22/12/2012].

Francesca PARMEGGIANI, “Pasolini e la parola sacra: il progetto del *San Paolo*”, in *Italica*, Vol. 73, n. 2, 1996, pp. 195-214.

Giuseppe PICCIONI, “La tentazione di credere, ripensando a 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, Roma, Ente dello spettacolo, 2006, pp. 73-76.

Marco PISTOIA, “Storia di un film mai nato: il *San Paolo* di Pier Paolo Pasolini”, in *Il cinema e la Bibbia*, atti del convegno internazionale, Genova, Palazzo San Giorgio, 30 ottobre – 1 novembre 1999, a c. di S. Soggi, Brescia, Morcelliana, 2001, pp. 159-172.

Arianna POMOZZI, *La Passione di Pier Paolo Pasolini. La ricotta e Il Vangelo secondo Matteo*, Ascoli Piceno, Otiumedizioni, 2005.

René PREDAL, “Pasolini par René PREDAL” in *L’Avant-scène Cinéma. Numéro spécial : Anthologie du cinéma n°91*, n°175, 1^{er} novembre 1976, Paris, Editions de Quatre-vents, 1976.

Eugenio RENZI, “Dossier *Mamma Roma* – Lycéen au cinéma”, *Cahiers du Cinéma*, décembre 2007.

Antonio REPETTO, *Invito al cinema di Pasolini*, Milano, Mursia, 1998.

Pier Cesare RIVOLTELLA, “Per una lettura simbolica del film *Medea* di Pier Paolo Pasolini”, in Annamaria CASSETTA (a c. di), *Sulle orme dell’antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, pp. 263-282.

Andrès RUSZKOWSKI, “A Venise comme ailleurs, le jury de l’O.C.I.C. se prononce sur un film, et non pas sur une personne”, in *Revue Internationale du Cinéma*, 25 octobre 1964, n. 85, p. 4.

Colleen RYAN-SCHEUTZ, “The Sacred Self: Autogenesis and Creation in Pasolini’s Cinema”, in *Studi Pasoliniani*, n. 1, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2007.

Laura SALVINI, *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell’ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini*, Perno-Teo-Kolossal, Bologna, Clueb, 2004.

Tomaso SUBINI, *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*, Torino, Lindau, 2009.

ID., *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Ente dello spettacolo, 2007.

ID., “Una dolorosa fedeltà. *Il Vangelo secondo Matteo*”, in *Cineforum*, 2004, vol. 44, n. 434, pp. 52-55.

ID., (a c. di), “Pasolini e la pro civitate cristiana: un carteggio inedito”, in *Bianco e nero*, 2003, pp. 252-263.

ID., “La chiesa e l’usignolo”, in *Bianco e nero*, 2003, pp. 264-285.

Franco ZABAGLI, “Prima di Accattone. Pasolini sceneggiatore negli anni 50”, in Scuola Nazionale di Cinema (a c. di), *Storia del cinema italiano*, vol. IX: 1954-1959, Venezia, Marsilio e Bianco e Nero, pp. 305-312.

1.5. Altri scritti su Pasolini

Europe: revue littéraire mensuelle. Numéro spécial: Pasolini, mars 2008, n. 947, Paris, Editions du Juris-Classeur, 2008.

Carla BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

Elena BENUCCI, sotto la direzione di Giuseppe NICOLETTI, *I « racconti da farsi »: l’officina romana di Ragazzi di vita (1950-1954)*, tesi di laurea in letteratura italiana moderna e contemporanea, Università degli studi di Firenze, 1996-1997.

Giampaolo BORGHELLO, *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, Milano, Mursia, 1986.

Mariangela DI CAGNO, “Sono un amico difficile e scomodo”, in *Rocca*, 1 dicembre 1975, n. 23, pp. 44-47.

Roberto CARNERO, *Morire per le idee. Vita letteraria di Pier Paolo Pasolini. Con un’appendice sul caso letterario*, Milano, Bompiani, 2010.

René DE CECCATY, *Pasolini*, Paris, Gallimard, coll. Folio biographies, 2005.

Marialaura CHIACCHIARARELLI, “Il risveglio dall’Orgia. Una lettura del dramma pasoliniano attraverso Eliade”, in *Mosaico italiano*, a cura dell’Istituto Italiano di Cultura Rio de Janeiro, anno VII, n. 81, settembre 2010, pp. 23-28.

ID., “Padri voraci, figli inafferrabili nelle tragedie di Pasolini”, in M. ALESSI, I. BACCARINI, A. CIFARIELLO (a c. di), *Padri e figli. Atti del convegno*, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Roma, 23-24-25 febbraio 2009, Roma, Università degli Studi Tor Vergata e Nuova Cultura, 2010, pp. 151-158.

Giuseppe CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1994.

ID., “Lo “scandalo” dell’organizzare in nome di Dio. Alcune riflessioni sul trasumanar e l’organizzar nella figura di Paolo di Tarso secondo Pier Paolo Pasolini”, in Natale SPINETO ed altri, *Su Pasolini e il sacro*, Udine, Darp Friuli, 1997, pp. 48-60.

Jean-Paul CURNIER, *A vif: Artaud, Nietzsche, Bataille, Pasolini, Sade, Klossowski*, Paris, Editions Lignes et Manifestes, 2006.

Gian Carlo FERRETTI, *Pasolini: l’universo orrendo*, Roma, Ed. Riuniti, 1976.

Massimo FUSILLO, “Cinismo antico e moderno: potere e sessualità in *Petrolio*”, in *Studi Pasoliniani*, n. 1, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2007.

Fernaldo di GIAMMATEO (a c. di), *Lo scandalo Pasolini*, Studi monografici di BIANCO E NERO, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1976.

Giacomo JORI, *Pasolini*, Torino, Einaudi tascabili, 2001.

ID., *Le dernier poète expressionniste: écrits sur Pasolini*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

Filippo LA PORTA, *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà*, Firenze, Le Lettere, 2002.

Paul MAGNETTE, "Pasolini politique", in *Lignes*, n. 18, Paris, 2005, pp. 7-28.

Dalmazio MONGILLO, "La passione dell'uomo", in *Rocca*, 15 novembre 1975, n. 22, pp. 44-46.

Marco MARCHINI, "L'amicizia di Pasolini e con Pasolini", in *Pier Paolo Pasolini, intellettuale del dissenso e sperimentatore linguistico*, atti del 43° Seminario di studio-letteratura, 3-6 marzo 2005, a c. di Francesca Tuscone, Assisi, Cittadella Editrice, 2005.

Pierre MERTENS, "Pier Paolo Pasolini. Ici et maintenant", in *Le don d'avoir été vivant*, Paris, Écriture, 2009, pp. 249-289.

Leonardo MONOPOLI, "Pasolini e la religione", appendice au dossier "Pasolini, uomo, artista e intellettuale. La voce della coscienza critica", HomoLaicus (Umanesimo laico e socialismo democratico), 1 settembre 2007, <http://www.homolaicus.com/letteratura/pasolini/12.htm> [22/12/2012].

Serafino MURRI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Il Castoro / L'Unità, 1995.

Giorgio NISINI, "Racconti, anti-racconti, romanzi fallimentari. Riflessioni sulla forma breve nella narrativa di Pier Paolo Pasolini", in *Bollettino '900 - Electronic Journal of '900 Italian Literature*, n. 1-2, giugno-dicembre 2005, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Nisini.html> [17/04/2012].

Valérie PAULUS, "Marxisme, Christianisme, Humanisme: l'utopie hérétique de Pasolini", <http://www.anthroposys.be/pasolini2.htm> [18/08/2010].

Enrico PRONO, "La religione del suo tempo in Pier Paolo Pasolini" in *Pier Paolo Pasolini: Materiali critici a cura di Alfredo LUZI e Luigi MARTELLINI*, Urbino, Argalia Editore, 1972-1973.

Giuseppe SAVOCA (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Catania, Leo S. Olschki Editore, 2002.

Enzo SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Oscar Saggi, Milano, Mondadori, 2005.

Peter VANHOVE, sous la direction de Bart VAN DEN BOSSCHE, *Pasolini il santo eretico. L'impegno tattico e asintotico del periodo corsaro*, mémoire de licence en vue de l'obtention du grade de licencié en langues et littératures romanes, Leuven, KUL, 2006-2007.

Fabio VIGHI, *Le ragioni dell'altro. La formazione intellettuale di Pasolini tra saggistica, letteratura e cinema*, Ravenna, Longo Editore Ravenna, 2001.

Giuseppe ZIGAINA, *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1995.

Giancarlo ZIZOLA, "Don Giovanni Rossi e Pier Paolo Pasolini", in *Rocca*, 15 ottobre 1995, n. 20, pp. 46-48.

Maurizio ZUMBO, sous la direction d'André Sempoux, *Etude du sacré dans deux textes extraits de Ali dagli occhi azzurri de Pier Paolo Pasolini*, mémoire de licence en vue de l'obtention du grade de licencié en langues et littératures romanes, Louvain-la-Neuve, UCL, 1985.

2. Scritti relativi alla religione, al mito, al sacro

La Bibbia di Gerusalemme, Bologna, Centro Editoriale Devoniario, giugno 1991.

Figures du démoniaque, hier et aujourd'hui, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1992.

Georges BATAILLE, *L'érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 10/18, 1957.

Julien BEHAEGHEL, *La Bible à la lumière du symbole*, Monaco, Editions Alphée, 2007.

Caroline BONVIN, "Ange diabolique et diable angélique : entre oppositions et complémentarités", article rédigé dans le cadre d'une recherche menée à la Haute-Ecole de gestion de Lausanne, 2004, <http://www.comanalysis.ch/ComAnalysis/Publication83.htm> [22/12/2012].

Hubert COLLEGE, *Histoire du diable*, Bruxelles, Charles Dessart éditeur, 1945.

Benedetto CROCE, "Perché non possiamo non dirci cristiani", su *La Critica*, il 20 novembre 1942, <http://www.sneap.altevista.org/Contributi/CULTO/B.CROCE.pdf> [07/06/2011].

Jean DELUMEAU e Gérard BILLON, *Jésus et sa Passion*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.

Ernesto DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Einaudi, 1948.

ID., *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, 1975.

ID., "Mito, scienze religiose e civiltà moderna", in *Nuovi Argomenti*, n° 37, 1959.

ID., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a c. Di Clara Gallini, Torino, Einaudi, 1977.

ID., *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 2001.

Bruno DESIDERA, *La lotta delle egemonie. Movimento cattolico e Partito popolare nei Quaderni di Gramsci*, Padova, il Poligrafo, 2005.

Jean-François DORTIER e Laurent TESTOT (a c. di), *La religion. Unité et diversité*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2005.

Jacques DUQUESNE, *La sinistra di Cristo : la Chiesa, il potere e la rivoluzione*, Venezia, Mondadori, 1972.

Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Editions Gallimard, 1963.

ID., *Il sacro e il profano*, Torino, Universale Bollati Boringhieri, 2008.

ID., *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1996 [1949].

ETUDES CARMELITAINES (Les), *Satan*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1948.

Jean-Baptiste FAGES, *Comprendre René Girard*, Toulouse, Privat, 1982.

Giovanni FALLANI, *La letteratura religiosa in Italia*, coll. Le ricerche di CRITICA LETTERARIA, n°6, Napoli, Loffredo, 2000.

James George FRAZER, *Le Rameau d'or*, nouvelle traduction par Lady Frazer, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1923.

Siegmund FREUD, *Totem et tabou* seguito da *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011 [1912-1913 e 1921].

René GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

ID., *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 2009 [1982].

SAN GIUSTINO, *Le due apologie*, Milano, Paoline Editoriale Libri, 2004.

André HAQUIN, "Originalité des rites funéraires chrétiens aux premiers siècles" in J. RIES (sous la direction de), *Expérience religieuse et expérience esthétique. Rituel, Art et Sacré dans les Religions*, Actes du colloque de Liège et de Louvain-la-Neuve, 21-22 mars 1990, Louvain-la-Neuve, Centre d'Histoire des religions, 1993, pp. 195-208.

Anne-Cécile HUPRELLE, *Le diable*, Paris, Plon, 2007.

Pierre JOUNEL, *Le dimanche*, coll. L'Horizon du croyant, Paris, Desclée, 1990.

John W. O'MALLEY, *Che cosa è successo nel Vaticano II*, Milan, Vita e Pensiero, 2010.

Daniele MENOZZI, *I Papi del '900*, Giunti-Casterman, collana XX secolo, Firenze, 2000.

André MOTTE, *Le symbolisme des repas sacrés en Grèce* in J. RIES (sous la direction de), *Le symbolisme dans le culte des grandes religions*, Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, 4-5 octobre 1983, Louvain-la-Neuve, Centre d'Histoire des religions, 1985, pp. 157-171.

Rudolf OTTO, *Das Heilige. Über das irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum rationalen*, München, C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG, 1936; trad. fr.: *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Payot, 1969.

Lucio PINKUS, *Il mito di Maria : un approccio simbolico*, Roma, Boila, 1986.

Vinciane PIRENNE-DELFORGE, "Quelques considérations sur la beauté des dieux et des hommes dans la Grèce archaïque et classique" in J. RIES (sous la direction de), *Expérience religieuse et expérience esthétique. Rituel, Art et Sacré dans les Religions*, Actes du colloque de Liège et de Louvain-la-Neuve, 21-22 mars 1990, Louvain-la-Neuve, Centre d'Histoire des religions, 1993, pp. 67-82.

Emile POULAT, "Le sacré et le profane by Mircea Eliade", in *Revue française de sociologie*, Vol. 8, No. 1 (Jan. - Mar., 1967), pp. 100-101.

Stelio RAITERI (a c. di), *20 sentenze della Sacra Rota*, con una prefazione di Giorgio Zampa, Giorgio Borletti Editore, 1974.

Julien RIES, *Il senso del sacro nelle culture e nelle religioni*, Milano, Jaca Book, 2006.

ID., "Homo religiosus et l'expérience du sacré. Controverse récente et nouvel éclairage de la pensée de Mircea Eliade" in J. RIES et N. SPINETO (sous la direction de), *Deux explorateurs de la pensée humaine: Georges Dumézil et Mircea Eliade*, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 217-228.

ID., "Le signe et le symbolisme de la croix dans les religions non chrétiennes" in J. RIES (sous la direction de), *Le symbolisme dans le culte des grandes religions*, Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, 4-5 octobre 1983, Louvain-la-Neuve, Centre d'Histoire des religions, 1985, pp. 295-314.

ID., Herbert SAUREN, Guy KESTEMONT, René LEBRUN et Maurice GILBERT (sous la direction de), *L'expression du sacré dans les grandes religions. I. Proche Orient ancien et traditions bibliques*, Louvain-la-Neuve, Centre d'Histoire des religions, 1978.

San TOMMASO D'AQUINO, *De malo*, in *Quaestiones Disputatae*, Bologna, ESD, 2002.

Paul VERCAUTEREN, "Le Sacer et le Sanctus. Note sur la distinction du sacré et du religieux", in *Documents d'anthropologie*, n°23, Louvain-la-Neuve, Editions UCL, avril-mai 1990.

Jean-Pierre VERNANT e Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Ed. François Maspero, 1973.

Guido VERUCCI, *La Chiesa nella società contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

Dario E. VIGANO, *Cinema e chiesa : i documenti del magistero*, Torino, Effatà Editrice, 2002.

Serge ZENKIN, “La sacralisation de la pécheresse dans son péché (Quelques figures de Madeleines modernes)”, in *Marie-Madeleine : figure mythique dans la littérature et les arts*, études rassemblées et présentées par Marguerite GEOFFROY et Alain MONTANDON, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, pp. 215-225.

3. Scritti relativi alla teoria della letteratura, alla scrittura filmica, ecc.

Maurizio AMBROSINI, *La prefigurazione del film. Sulle sceneggiature di Paolo e Vittorio Taviani*, Pisa, Edizioni ETS, 2008.

Guido ARISTARCO, “Lettore e spettatore”, in *Cinema Nuovo*, n. 152, 1961, pp. 299-301.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Paul ARON e Alain VIALA, *La sociologie de la littérature*, coll. Que sais-je ?, Paris, PUF, 2006.

Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture* (suivi de *Éléments de sémiologie*), Utrecht, Editions Gonthier, 1971 [1953].

Lucio BATTISTRADA e Massimo FELISATTI, *Corso di sceneggiatura*, Milano, Sansoni, 1993.

Denis BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, coll. fac., série « Linguistique ».

Vincenzo CERAMI, *Consigli a un giovane scrittore. Narrativa, cinema, teatro, radio*, Milano, Mondadori, 1996.

Michel COLLOT, “Le thème selon la critique thématique”, *Communications*, 47, 1988, pp. 79-91.

Mariapia COMAND (a c. di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006.

Jean-Claude COQUET, *Sémiotique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique du discours*, Jean-Pierre Delarge et Mame, 1973.

Sara CORTELLAZZO e Dario TOMASI, *Letteratura e cinema*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

Joseph COURTES, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976.

Jonathan CULLER, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, London, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1983.

Marco DE MARINIS, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni Editore, 2000.

Umberto ECO, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, 2002.

ID., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2006.

Roberto ESCARPIT (a cura di), *Letteratura e società*, Bologna, Il Mulino, 1972.

Gian Carlo FERRETTI, *Letteratura e ideologia*, Roma, Ed. Riuniti, 1964.

Michel FOUCAULT, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société française de Philosophie*, luglio-settembre 1969; trad. it.: “Che cos’è un autore?”, in M. FOUCAULT, *Scritti letterari*, a c. di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1971.

Northrop FRYE, *Anatomy of criticism: four Essays*, New York, Atheneum, 1970 [1957].

ID., *L’écriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, Paris, Circé, 1998 [1976].

Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

ID., *L’opera d’arte. La relazione estetica*, Bologna, CLUEB, 1998.

Algirdas Julien GREIMAS, *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970.

ID., *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Editions du seuil, 1976.

Stanislaw JASIONOWICZ, “Archétype”, in *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, pp. 27-41.

Vincent JOUVE, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

Ivelise PERNIOLA (a c. di), *Cinema e letteratura : percorsi di confine*, Venezia, Marsilio Editori, 2002.

Vladimir Ja. PROPP, *Morfologia della fiaba* (a cura di Gian Luigi BRAVO), Torino, Giulio Einaudi Editore, 1966.

Jean-Paul SARTRE, *Qu’est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1999.

Cesare SEGRE, “Tema / Motivo”, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 14, Torino, Einaudi, 1981, poi in Id., *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1991 [1985], pp. 331-359.

R. TROUSSON, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes; essai de méthodologie*, Paris, Minard, 1965.

Mark TURNER, *The Literary mind*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

ID., Gilles FAUCONNIER, “Conceptual Integration and Formal Expression”, in *Metaphor and Symbolic Activity*, vol. 10, n. 3, 1995, pp. 183-203.

Jean-Jacques WUNENBERG, “Création artistique et mythique”, in *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, pp. 69-85.

4. Saggi vari

Massimo FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.

Luigi GIACHINO, *Ascoltare le immagini: l’importanza della musica nel linguaggio cinematografico*, Roma, Gremese, 2003.

Karl GRÖNING (a cura di), *L’Eléphant. Mythes et réalités*, Cologne, Könemann, 1998.

Georges JEAN, *Voyages en Utopie*, Paris, Découvertes Gallimard, 1994.

Carl Gustav JUNG, *Les racines de la conscience. Etudes sur l’archétype*, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1971.

- Jean-François LYOTARD, *La condizione postmoderna*, Idee, Milano, Feltrinelli, 1985.
- ID., *Dérive à partir de Marx et Freud*, coll. 10/18, Paris, Union générale d'éditions, 1973.
- Bruno MAIER e Paolo SEMANA, *Antonio Gramsci. Introduzione e guida allo studio dell'opera gramsciana. Storia e Antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1978.
- Lino MICCICHÉ, *Cinema italiano: gli anni sessanta e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995.
- Alain MOREAU, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, coll. Vérité des mythes, Paris, Les Belles lettres, 1994.
- Reuben OSBORN, *Marxisme et psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1974.
- Alberto POZZOLINI, *Che cosa ha veramente detto Gramsci*, Roma, Ubaldini Editore, 1968.
- Antonio A. SANTUCCI, *Antonio Gramsci 1891-1937*, Palermo, Selleria, 2005.
- Jacques TEXIER, *Gramsci. Présentation, choix de textes, biographie, bibliographie*, Paris, Seghers, 1966.
- Renato UGLIONE (a c. di), *Atti delle giornate di studio su Medea*, Torino 23-24 ottobre 1995, Torino, Celid, 1997.
- Roberto VINCO, *Antonio Gramsci: la religione e il mondo cattolico*, Roma, Pontificia Università Lateranense, 1982.

5. Dizionari e enciclopedie

- Marian BERLEWI (a cura di), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1973.
- Michel CAZENAVE (a cura di), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le Livre de Poche, 1989.
- Nadia JULIEN (a cura di), *Dictionnaire des symboles*, Alleur, Marabout, 1996.

6. Opere letterarie adattate da Pasolini

- Le mille e una notte.*
- APPOLLONIO RODIO, *Le Argonautiche.*
- Giovanni BOCCACCIO, *Il Decameron.*
- Geoffrey CHAUCER, *I Racconti di Canterbury.*
- EURIPIDE, *Medea* (Milano, BUR, 2004; traduzione di Ester Cerbo).
- LUCA (?), *Atti degli Apostoli.*
- MATTEO, *Il Vangelo.*
- PAOLO (?), *Lettere paoline.*

SADE, *Les 120 journées de Sodome*.

William SHAKESPEARE, *Otello*.

SOFOCLE, *Edipo Re*.

ID., *Edipo a Colono*.

7. Opere letterarie citate

Charles BAUDELAIRE, *Viaggio a Citera*, in *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, 1957.

DANTE, *La divina commedia*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007.

Carlo LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 2010.

Alfred DE MUSSET, *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, 1957.

Jacopone DA TODI, *Stabat Mater*, cfr *La preghiera del mattino e della sera. Liturgia delle ore secondo il rito romano*, Città del Vaticano, CEI, Libreria Editrice Vaticana, 2005.

Giovanni VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1978.

Alfred DE VIGNY, *Eloa ou la soeur des anges*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, 1986.

Annese

Il Rio della Grana	
Orgia (episodio IV: l'infanticidio)	

Il Rio della Grana⁵⁰⁹

Primavera 1955

La borgata del Gelsomino: tuguri a nemmeno mille metri dalla camera da letto del Papa. Il Rio della Grana: un ruscelletto di fanga, uno scolo, in mezzo ai tuguri. Accanto a questo, una mattina, sta seduto Sergio (un bel ragazzo, malandrino).

Quella mattina, arriva il protagonista, il Calabrese. Vista dai suoi occhi, la vita del villaggio di tuguri, ragazzini, miseria, sporcizia, ecc. ecc.

Il Calabrese è venuto a Roma, chiamato dal fratello maggiore. Costui è appena uscito dal carcere e fa le corna ad un certo Aurelio, che, dalla prigione (dov'è ancora) lo minaccia di morte.

In questo clima il Calabrese n. 1 (adolescente) vive il primo periodo romano. Suo fratello finisce di nuovo in prigione, perché, per terrore, ammazza un terzo giovane (invece di Aurelio) (o è ammazzato).

Storia di Sergio, il bello, malandrino e fortunato, che riprecipita dopo una ambigua evasione, al villaggio del Rio della Grana.

L'ambiente del Calabrese più grande, di Sergio, ecc. è quello delle prostitute e dei magnaccia.

Il Calabrese n. 1, il ragazzo, corrotto, infangato, finisce anche lui per furto o altro a Porta Portese.

Un incendio distrugge mezzo villaggio di baracche, al Gelsomino. Quando il Calabrese riesce dai Minorenni, è anche senza casa.

Uccide una coppia, o una donna: e così finisce la sua vita. Il pretesto dell'uccisione può essere la rapina. In realtà uccide per disperazione, per l'inconscia protesta contro lo "scandalo". (La vittima è una prostituta, che rappresenta agli occhi del Calabrese, tutto il male e il dolore di una società.)

Estate 1955

Aggiunte a questi primi appunti:

Sergio e il Calabrese giovane possono associarsi, fare insieme gli stracciaroli.

Intermezzo (un capitolo) tremendo e allegro: la notte di una p. (tra Ponte Garibaldi e l'Isola Tiberina).

Due chiese (visitare dal Calabrese giovane, Pietro): una barocca, una novecento.

Cominciare con l'arrivo del treno alla stazione Termini: e tutta Roma, fino ai tuguri del Gelsomino, sotto il Vaticano, vista dagli occhi di Pietro. Vagabondaggio serale di questo, per la città, alla ricerca di Via del Gelsomino, dove abita il fratello maggiore.

Notte passata dormendo su una panchina, in un lungotevere. Ripresa del vagabondaggio all'alba, finché arriva al villaggio. Il Rio della Grana. Sergio seduto accanto al rigagnolo di fango. Vita del Gelsomino.

1955 o 1956

Capitolo I: Immagine del Rio della Grana (in fondo il Vaticano). Sergio bel ragazzo malandrino, seduto. Chi vede? Occhi di Pietro. Pietro, appena giunto, dopo aver girato

⁵⁰⁹ P. P. PASOLINI, *Il Rio della Grana*, in *Alì dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 2005 [1965], pp. 237-242.

tutta la notte per Roma, (excursus sul suo arrivo: rapidi scorci delle sue prime esperienze della città). Adesso è lì. Ragazzi che giocano e si atteggiano ai suoi occhi (atterriti da tanta spregiudicatezza, ironia e violenza). I ragazzi lo individuano subito. È puro, burino. Cominciano a farlo “soggetto”, nel modo più feroce. Egli non lo capisce nemmeno.

Capitolo V (o VI o VII verso la metà del libro): Giovanni, il fratello maggiore di Pietro, al baretto. È contento (affari che vanno bene; affari di prostitute, naturalmente, perché è pappone. Si sta sistemando benino). Musica da una radio (tango).

Bibita, con qualche conoscente della Legge.

Ma ecco, come un lampo, l’“espressione” di Aurelio (il tipo che Giovanni ha fatto cornuto, e che vuole vendicarsi, ammazzandolo). Terrore di Giovanni. Non osa più voltarsi, fa finta di non aver visto. Scappa, tra la ressa, alla fermata dell’auto (siamo alla stazione di Trastevere). È paralizzato dal terrore. Non osa controllare se Aurelio l’ha visto o no.

Sale a caso su un’auto. Non sa dove questo va, ha perso l’orientamento. Parla e si comporta (nel comprare il biglietto ecc.) con eccessiva calma, la calma del dritto in un momento quasi di allegria. Si siede avanti, agghiacciato dal terrore, e nello stesso tempo quasi cullato dal terrore. Ogni tanto si volta a dare una scandagliata nell’auto.

Visione analitica dell’auto, seguendo le occhiate di Giovanni: lunga, particolareggiata descrizione dei vari tipi che gremiscono i sedili, nell’aria fradicia del giorno di pioggia. Aurelio fra questi non c’è. Gioia sfrenata di Giovanni.

Visione analitica dei luoghi attraverso cui passa l’auto: la Portuense, il Trullo, la Magliana, squallore di morte. Proprio dietro a Giovanni (in modo che guardandosi di scorcio dietro le spalle non se ne poteva subito accorgere) c’è, invece, Aurelio.

Si tratta, ora, di vincere il terrore, di riuscire a scappare. Nei pressi della Magliana Giovanni si alza di scatto, a una fermata. E scende, quasi cadendo dal predellino, mentre l’auto è già in corsa. Corre senza voltarsi indietro, ma quando infine si volta, intravede il profilo della guancia di Aurelio, laggiù alle sue spalle, la sagoma spaventosa.

La Magliana è vicina: case, canneti.

Cerca di far perdere le sue tracce (sa che Aurelio si diverte, calmo, come il gatto con il topo).

Balza in un viottolo, fangoso, tra i canneti, corre come un pazzo. Arriva in una piazzetta, riguadagna i campi, oltre la piazzetta capolinea degli auto alla Magliana; corre lungo le falde di un colle sopra la ferrovia (lontano di Tevere. È scesa la notte). Riesce a far perdere le sue tracce ad Aurelio. È solo. Corre per la campagna. È felice, come poco prima sull’auto, ha il petto pieno di vita, con ancora un filo di terrore, ormai quasi piacevole, esultante. Vuole scendere dalla ferrovia per poi tagliare verso l’Eur. Arrivato sull’orlo della scarpata, tra delle fratte bagnate, fa un salto, di fianco, credendo si tratti di un piccolo fossatello. E invece è uno strapiombo di cinque, sei metri, sul cunicolo di pietra lungo la ferrovia. Batte con la testa contro lo spigolo di questo cunicolo. Testa spaccata, morte.

Autunno 1958, nuovi appunti:

Romanzo a capitoli anche brevissimi (oppure lunghi, se servono, come quello sul Divino Amore), tutti di seguito, come paragrafi, numerati fino a sessanta, settanta.

Procedimento di fatti conseguenti (seppure qualche volta interrotti da excursus, episodi ecc.) in modo che l’ultimo paragrafo, quello in cui Pietro uccide la p., sia una conseguenza, appunto: logica e fatale.

Episodi aggiunti, inseriti: Nozze di un amico fuori Roma – Divino Amore – Lite fra magnaccia – Episodio dell’invertito Imperio – Amicizia tra il Coreano e Rodolfo

(scambievole promessa dietro la fotografia sull'Harley Davidson di amicizia fedele, ecc.).

N. B. Il paese di Pietro appartiene a una "zona depressa", ancora più depressa in questi ultimi anni, secondo la fenomenologia del neocapitalismo.

Domenica 15 marzo 1959

Nomi di alcuni personaggi:

Pietro e Giovanni, i due fratelli protagonisti: Aurelio (siciliano di origine) detto il Beddamadre, o Bendamadre, o Bellamadre. Nomi di due invertiti (secondari): Imperio e Publio. Nomi di due p.: Ada, Paccarella.

Riassunto del libro: Un ragazzo, Pietro, ingenuo, goffo, rozza mente morale e religioso, da un paese d'area depressa (Abruzzo o Calabria) arriva a Roma (nel 1957 o '58). Lo fa venire il fratello, che è a Roma dall'immediato dopoguerra: si chiama Giovanni, e vive al Gelsomino, una lurida borgata dietro il Vaticano. Egli vive nel più triste e basso degli ambienti romani, quello delle prostitute e dei loro protettori. Tutta la storia è il rapporto, in sviluppo, tra Pietro e questo ambiente. La storia di uno scandalo. Passato dal terrore dell'adattamento alla assimilazione, in realtà Pietro si conserva nel fondo ancora intatto (né, in due anni, avrebbe tempo di mutarsi radicalmente). Il suo fondo moralistico religioso meridionale, cioè quasi biblico, lo conduce a uccidere, con un pretesto che egli crede verità, una p., come simbolo della società che l'ha scandalizzato e corrotto.

Il testo narrativo, didascalico deve essere scritto in una lingua essenziale (dire, fare, andare, dare, ecc.): non più dunque discorso libero indiretto, non più mimesis della lingua del personaggio, come monologo interiore o eventuale forma interiettiva, o suo commento o esposizione: quindi non più "contaminazione", nel testo narrativo. Che è ridotto a didascalia, nei limiti obiettivamente raggiungibili.

Consequente arricchimento del dialogo, in cui coagulare tutta la vita interiore o di relazione del personaggio: e quindi molto "discorso diretto", o, meglio, molti e lunghi "pensieri" detti quasi a voce alta dentro di sé.

Nella prima parte forte dose dialettale abruzzese o calabrese: che si estinguerà lentamente o bruscamente (secondo il salto di tempo, da decidere).

Per quel che riguarda Pietro: cinque fasi:

1) Campagnolo, burino appena inurbato: timido, senza parola, sperduto; e, subito dopo, o insieme, pieno dei buoni sentimenti imparati nel paese retrogrado, cattolico, materno, che egli fa coincidere, sublimandoli, col livello morale che egli suppone tipico della grande città: ossia assimilandoli il più possibile, com'è capace, col conformismo piccolo-borghese, televisivo, giornalistico, ecc. (Questa prima fase è forse da scindere in due: la seconda coincide con l'esperienza del lavoro in città, come attaccacalce, ecc.)

2) Inferocimento, introversione, vendetta sui più deboli (disoccupazione).

3) Acquisizione, ancora imperfetta, dei caratteri locali (parla ormai correntemente romano, malandrino, ecc.).

4) Cedimento al male, al peccato, alla corruzione perfetta dell'ambiente del fratello.

5) Esplosione finale di ferocia, sacra, biblica.

Per quel che riguarda il "racconto": si raggrumerà coi fatti, situazioni, tipi, ecc., intorno alle cinque fasi psicologiche conseguenti di Pietro. Tutti però in modo non parentetico, aggiuntivo o esortativo, ma crudamente e rapidamente funzionale.

Insieme a questa storia moralistico-religiosa (a differenza della storia psicologico-politica di "Una vita violenta"), la vera storia esterna del romanzo è la trama di vicende che prima scandalizza, poi assimila, e infine urta e distrugge Pietro (che solo con l'uccisione finale della prostituta torna a "servire il Signore": riesplode in lui il suo cattolicesimo moralistico e biblico, di persona che si è formata a un altro livello culturale).

Sicché:

1) Pietro succube dell'ambiente, in superficie.

2) Allargarsi mostruoso della vita che scandalizza Pietro, ossia la vita del fratello maggiore, già da dieci anni a Roma, immerso, senza via di scampo, in una rete di complicità, omertà, terrore e violenza: vita che si conclude con la morte di Giovanni, per indiretta mano del magnaccia Beddamadre, ecc.

3) Pietro divenuto quasi Giovanni (sono passati circa due anni), ecc.

Filone cattolico-biblico negli episodi:

Morte di Pio XII e elezione di Giovanni XXIII (nei giorni, all'incirca, dell'arrivo di Pietro a Roma).

Pellegrinaggio al "Divino Amore" di papponi e p. Persistenza nella confessionalità, sempre più tenuta segreta e sempre più evanescente (fino a ridursi a un segno di croce) in Pietro.

(1955-1959)

Orgia (IV Episodio: l'infanticidio)⁵¹⁰

DONNA

C'è la luna, e sento le voci
delle televisioni lontane miste al suo silenzio
come una cosa sola.

UOMO

È la primavera, già inoltrata...

DONNA

Te ne accorgi?
La finestra è aperta:
ma non si muove niente qui nella stanza.
Fuori e dentro, fermo, c'è lo stesso tepore.

UOMO

Ahi, mi fa un po' male dalla parte del fegato...

DONNA

E io ho il solito dolore alle tempie.

UOMO

Ti sei ricordata la pastiglia e il bicchier d'acqua?

DONNA

Sì, sono sopra il comodino, coi fiori.

UOMO

Che cosa leggi stasera prima di dormire?

DONNA

I bambini hanno strappato la copertina...
Non ricordo più il titolo e l'autore.
Si tratta di profezie di professori.

UOMO

I nostri figli le vivranno.

DONNA

In pace. In una pace
Peggior di ogni guerra.

UOMO

Del passato ricordi solo la pace: infatti
è in pace che vivono i contadini,
e contadini sono tutti gli uomini del passato.
Quel passato che ci sembra felice: vigilia
della nascita di due vermi infelici.
Vediamo tanta stupenda pace nel futuro,
perché ne abbiamo perduta tanta noi!

DONNA

Siamo gente perbene, adesso, col suo mal di pancia.
Ma io non amo la pace...
Essa mi terrorizza, come un sogno

⁵¹⁰ Id., *Orgia*, in *Il teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia Di Laude, Milano, Mondadori, 2001 [1968], pp. 282-292.

in cui tutti sanno quello che devono fare,
ma non io.

UOMO

Come i contadini lavoravano in pace
i loro campi, chiusi da una barriera
di monti colore del cielo,
in quella lunga veglia che ti dicevo,
così anche la nostra nuova razza vuol lavorare in pace.
Essere e lavorare – sia pure in modo così diverso,
secondo le nuove profezie – compiendo contemporaneamente
miliardi di gesti uguali, come un rito. In pace,
sì, in pace. E noi due, nella pace degli altri.

DONNA

Ma a me sembra che in questa pace si compiano stragi,
e ci sia un odore di incendi dietro quello del sole.

UOMO

Non sei contenta? Lo spettacolo che diamo
Non è uno spettacolo di pace?
Spettatori non ce n'è. Ma se ce ne fossero
leggerebbero oggi nei segni viventi
del nostro corpo, la storia di un marito e una moglie
che se ne vanno a dormire mentre spunta un'antica luna,
con la loro buona volontà, l'onore della legge,
e l'ordine, pieno della sua grazia.

DONNA

Sarà questa maledetta primavera...

UOMO

Mi trovi particolarmente... bianco in faccia?

DONNA

Non mi sembra.

UOMO

Vivo sotto il terrore: vedo il rosa delle unghie
così scolorito.

DONNA

Ma sei guarito.

UOMO

Da quando – dopo questa Pasqua –
ho visto come il corpo può morirmi,
come si cade a terra, sul proprio vomito,
con la testa trafitta da un calore
che annuncia lo svenimento – come avviene
la COSA...

DONNA

Ti sei curato, e sei guarito.

UOMO

Eh, ma il tuo corpo può sempre voler morirti,
al di fuori delle tue cure, e della tua volontà.
È un processo inarrestabile, che comincia,
a tradimento, con la faccia che si fa bianca
e le mani che tremano...
L'unica difesa, pensa, è decidere di non pensarci!

Di' ... non lo senti muoversi ancora nella pancia?

DONNA

No, non ancora.

UOMO

Sta per nascere il migliore dei nostri figli...
Ma adesso devo dormire. Domani
ho una giornata di grande lavoro.
In nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo.
(*Si addormenta.*)

DONNA

Sai cosa vuol dire vivere un sogno?

Ciò che tu non sei, sei:
e, ogni notte, lo frequenti.

Va bene, spieghiamo tutto,
tu e io, ora, poi i nostri figli.
Ma se le origini della ragione
sono nel tempo,
il suo limite è nella profondità.
Non voglio arrivare a quel limite, io.
Voglio se mai andare dietro nel tempo,
dove posso sognare
di essere come mio padre e mia madre.
Non voglio sapere un'altra volta
come un innocente può fare orrore.

Ma se dormo, che sogni farò?
Quelli del passato vicino o del passato lontano?
Per quanto, poi, io sappia bene
che anche nel passato lontano...
anche allora...
nei tempi del grano che lambiva le città,
e delle ciminiere confuse con le torri grigie
sopra gli stagni... la ragione che spiegava la vita
non era che un modo per andare avanti.
Ma quanto mi servirebbe, ora, quell'inganno!

Non ho sonno.
Vorrei dirti: Non voglio star meglio,
per poi sognare, comunque, ciò che non devo sognare.
Tanto, sono trascinata ugualmente nel fango
dalla mia insonnia che vuole aver sogni!
Non so uscire da qui.
Non so immaginare altro, intorno a me,
perché non ne sono capace, perché
sono come te una piccola borghese,
col suo bagaglio disperato di idee.

Questo è indubbiamente un delirio.
E perché adesso mi alzo?

(*Si alza dal letto.*)

Ora s'è mosso qualcosa
dentro la stanza,
come un batticuore in un corpo: l'ho sentito.
Dentro l'aria s'è mossa l'aria...
una specie di colpo dalle profondità del cielo!
E il contraccolpo è giunto fin qui,
irrisorio alito d'aria
che dà un'irricoscibile emozione.
Dunque il tepore, dentro e fuori,
non è più uguale! Qualcosa
ha turbato la sua perfetta serenità.
È forse solo la notte che si fa più fresca.

O tutto questo non emanerà dal mio cuore
che vuole esternare i suoi rimorsi?
Sì, io, nella veglia, parlo di rimorsi.
E di cos'altro dovrei parlare?
E dei rimorsi, per la precisione,
di aver violato terrorizzata
quel mondo...
quel mondo dove vola una lucciola
lungo fossi prostrati...
al suono delle ultime campane
(il cui ricordo è annerito in fondo all'orizzonte)...
Quando scoppiano, talvolta, i fuochi artificiali
in un altro paese... dietro le viti.
E i militari, usciti dalle caserme,
passeggiano per le strade asfaltate vuote.
Una grande sapienza è allora diffusa in quel mondo...
I vecchi (i vecchi che ora non contano niente,
come corpi inutili), ne sono i venerati,
i venerati testimoni; e i ragazzi, futuri vecchi,
innocenti solo perché digiuni di quel sapere
che possederanno – giocano là dove le lucciole
rigano più domestiche l'aria.

Era destino, che prima lo facessi,
e, ora, lo sapessi.
Bisogna scandalizzare e tradire quel mondo!
Altrimenti... esso si sperde
Ripetendosi nella sua eternità...
sarà solo posseduto da altri
identici a questi...

Bisogna sporcarlo e bestemmiarlo
perché decada – perché si muova
e non dia più... *rimorsi*.

In questa "pace" che è caduta sulla mia vita
e vi si è fissata, come una stagione

che non cambia mai, una interminabile mattina
di pace,
di lavoro,
di cose nude e severe
(condivise coi vicini, al suono della televisione)
Di raccoglimento, di mancanza di espressione
(che tanto piace alla cerchia fatta di uomini d'ordine
e di ribelli)
di discrezione e di dignità,
di mistero familiare (così caro ai vecchi e ai nuovi
moralisti), ah, ah, ah, ah, ah, ah,
quanti rimorsi!

Grazie ai rimorsi,
Non facevo altro che pensare al passato
(quello lontano, sì, ma anche a quello vicino).
Con lo straccio delle pulizie in mano,
ero lì che pensavo –
invece di cantare come le altre donne di casa
nei loro matti eremitaggi diurni –
con rimorso... a ciò che questa Pasqua è finito.
Era un rimorso lungo, oh, lungo,
un rimorso totale
che mi riempiva tutta e non mi lasciava mai.
Attraverso quel rimorso,
oh guarda,
non facevo altro che pensare al male
che avevo fatto, in tutti i suoi particolari!
Non ne dimenticavo uno!
E tutto ciò che avevo fatto
– attraverso il rimorso –
mi richiamava alla mente ciò che mi era rimasto da fare
(e a cui avevo rinunciato
per quell'improvviso ritorno della virtù... pasquale).
Quanto soffrivo!
Trallallà,
rimorso, conservazione di sofferenza!
Sofferenza, godimento impossibile da dimenticare!
(E mai dimenticato, infatti.)

Questo alito d'aria che il rinfrescarsi della notte...
Questo alito d'aria che il rinfrescarsi della notte
precedendo la breve agonia,
mi ricorda solo ciò che riguarda l'amore,
il più sporco amore,
che è l'unica cosa che, dopo l'agonia,
va veramente perduta.
Veramente perduta...
perché è fatta di carne, che si corrompe...
E tanto più quanto è fatto di sola carne
– di seno, di ventre,

di cosce, di sesso:
se ne va, se ne va,
è l'unica cosa che va perduta per sempre,
tutto il resto pazienza,
ma nella carne c'è la sola cosa sicura che se ne va,
ed è tutto, tomba mia!

Vediamo: cosa pensavo, grazie ai miei rimorsi?
Pensavo, giusto, alla carne.
Ma non alla carne bella, con la sua dignità,
del viso, delle spalle, della nuca.
No: ma alla carne dov'è più carne, e quindi più muore.
La grazia di un viso o la fierezza
di un paio di spalle o l'innocenza di una nuca,
non muoiono. Ma ciò che la stoffa di un paio di calzoni
(in un riserbo severo e quasi immacolato)
Protegge, se rigida, e se molle,
stinta e qualcitra, rivela quasi infantilmente
con brutale innocenza – questo muore.
E poiché ogni volta che è stato (per miracolo) goduto
ritorna a quella sua naturalezza proibita –
nella grazia sbadata dalla vita – bisogna
goderlo mille volte; non lasciarlo
nemmeno per un istante, non concedere un solo spiraglio
al ricrearsi della sua lontananza... del suo mistero...
della sua immacolatezza che significa tragedia...
Solo chi, con tutto ciò che esso può violare,
ne è violato, sempre, ogni giorno, ogni ora,
può dire di vivere. Perché vivere è tremare.
Poi, quando tutto finirà, tutto finirà:
non ci sarà un volto immortale e un sesso mortale.

Rinuncia idiota, anticipazione di morte, cretina,
fatta in nome dei vicini di casa –
di una non meglio precisata vita cittadina –
di un padre e di una madre, giganti, sì, va bene,
ma piccoli borghesi e fascisti – di altri ideali
che alla fine non contano nulla:
come moralità, religione,
e tutte le altre sciocchezze del genere;
tutte chiacchiere della vita,
mentre conta solo il profondo silenzio
con cui si tocca, tremando, un grembo.

Nei miei rimorsi,
io sognavo quel grembo
– con un solo sguardo, nel sogno, al viso,
tanto per capire di che grembo si trattava...
e meglio, certo, se quel viso era bello
– un giovane col naso un po' corto, mettiamo,
il labbro superiore sospeso

come quello di un pesciolino,
i capelli biondi quasi rasati
ridotti a un pulviscolo di steli –
oppure un giovane bruno,
con la bocca dell'arabo adolescenziale,
cattivo, ma affettuoso come una madre...

Ah, questo terribile alito d'aria...

Quei calzoni di ogni giorno della vita
Feticci del sesso e del lavoro...

Ecco, quello che voglio, senza rimorsi!

Voglio la sua onesta brutalità,
la sua pretesa, la sua fretta,
per la trasgressione che in una sera qualunque
si compie nel leggero puzzo sacro del seme.
Voglio, anche, da parte sua un po' di ironia
che renda staccata e in fondo impartecipe
la sua complicità di giovane scelto per caso tra i giovani.
Divento tutta rigida, pura tensione,
dovuta al violento batticuore,
che mi rende spirito,
e mi attrae fuori di me.
In questa ascesi
Non si può verificare altro
Che ciò che io voglio.

Vieni, figlio con pretesa di padre,
o padre ancora figlio, vieni,
compi il tuo semplice atto.

Ma poiché siamo in una sera
qualunque, possiamo non rispettare nulla
e fare ciò che finora ignori
e di cui la tua bocca, aprendosi, sorride.
Tu accetti subito, ci stai,
perché sei figlio della sera,
che non ti ha insegnato e imposto nulla,
e nelle tue povere case – di cui laggiù si accendono
le prime luci – la vita costa così poco
che si può farne ciò che si vuole.

Legami le mani...
Che cosa faccio?
Cammino?
Vado verso la camera dei figli?
(*Fa qualche passo.*)

Agisco prima di aver deciso?

Oppure, ho già deciso, senza saperlo?
Sono spinta a fare: e so soltanto quello che devo fare.
Il seguito delle mie azioni è ben preciso nella mia mente.

C'è un fiume, che scorre in una pianura, qui vicino.
La primavera rende la sua acqua torbida e quasi gialla
(mentre nei periodi di magra è azzurra, d'avorio
Tra il cenere e il ruggine dei rami secchi).
Andrò sulle rive di quel fiume – con la luce
che disegna l'immensità... delle vite che passano,
nel giorno...
Starò un momento su quella riva dei primi di giugno;
poi scomparirò, nell'acqua, resa, così, tragica
(ma ben presto di nuovo intenta solo a correre via).
Prima, avrò attraversato tutta la grande città.
E quel po' di campagna rimasta tra essa e il fiume:
attraverserò cioè il mio presente e il mio passato.

Ma non sarò sola, perché – prima ancora –
qui, dentro questa casa – nel silenzio
dei primi sonni – avrò guadagnato la stanza dei bambini.
Essi saranno dunque con me, a farmi compagnia.

Non saranno due compagni vivi, però, ma due compagni morti.
Infatti, prima di guadagnare la loro cameretta,
andrò a prendere un coltello, nella cucina, di qua.
Ed è quello che, muovendo i passi, mi accingo a fare.
(*Muove qualche passo.*)

Ecco tutto!
Si dirà: è morta per un alito d'aria.

(1968)