



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA**

**DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE**

**DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE DELL'INTERPRETAZIONE**

**XXXIII CICLO**

---

**PIETRO RUSSO**

**ALLA LUCE DI PAOLO.**

**PASOLINI E L'ERMENEUTICA POETICA DEL SACRO**

---

**Coordinatore**  
*Chiar.mo Prof.*  
*Antonio Sichera*

**Tutor**  
*Chiar.mo Prof.*  
*Antonio Sichera*

---

**ANNO ACCADEMICO 2019-2020**



## Indice

Introduzione.....	4
Capitolo 1 .....	9
Sulla via di Casarsa .....	9
1.1 La vocazione poetica (e paolina) de La domenica uliva del 1942.....	9
1.2 Narciso vs. Paolo: Atti impuri e Amado mio .....	25
1.3 «Voglio parole più umane»: da Paolo a Don Paolo.....	45
Capitolo 2 .....	62
La conversione ‘romana’ e lo scandalo .....	62
2.1 Tornare alla «Lus»: La meglio gioventù .....	62
2.2 La voce dell’Usignolo, la parola della croce .....	79
2.3 Agapizzare l’eros: dalle Ceneri al romanzo.....	94
Capitolo 3 .....	110
Poesia in forma di croce .....	110
3.1 “L’eone del mondo” e la «realtà» della poesia .....	110
3.2 «Era chi crede»: la cristologia cinematografica del Figlio .....	135
3.3. Bestemmia .....	161
Capitolo 4 .....	184
«San Paolo è qui, oggi, tra noi».....	184
4.1 Teorema e il ‘corollario’ San Paolo .....	184
4.2 Il San Paolo di Pasolini.....	208
4.3 «Vuoto di carità», vuoto d’amore .....	224
Bibliografia.....	246

## Abbreviazioni delle opere di Pasolini

**RR1:** *Romanzi e Racconti*, voll. I, a cura di Siti W. e De Laude S., con due saggi di Siti., cronologia a cura di Naldini, Mondadori (I Meridiani), Milano 1998.

**RR2:** *Romanzi e Racconti*, voll. II, a cura di Siti W. e De Laude S., con due saggi di Siti., cronologia a cura di Naldini, Mondadori (I Meridiani), Milano 1998.

**SLA 1:** *Saggi sulla Letteratura e sull'arte*, voll. I, a cura di Siti W. e De Laude S., con un saggio di Segre, cronologia a cura di Naldini, Mondadori (I Meridiani), Milano 1999.

**SLA 2:** *Saggi sulla Letteratura e sull'arte*, voll. II, a cura di Siti W. e De Laude S., con un saggio di Segre, cronologia a cura di Naldini, Mondadori (I Meridiani), Milano 1999.

**SPS:** *Saggi sulla Politica e sulla società*, a cura di Siti W. e De Laude S., con un saggio di Bellocchio, cronologia a cura di Naldini, Mondadori (I Meridiani), Milano 1999.

**PC 1:** *Per il cinema*, voll. I, a cura di Siti W. e Zabagli F., con due scritti di Bertolucci e Martone e un saggio introduttivo di Cerami; cronologia a cura di Naldini, Mondadori (I Meridiani), Milano 2001.

**PC 2:** *Per il cinema*, voll. II, a cura di Siti W. e Zabagli F., con due scritti di Bertolucci e Martone e un saggio introduttivo di Cerami; cronologia a cura di Naldini, Mondadori (I Meridiani), Milano 2001

**TE:** *Teatro*, a cura di Siti W. e De Laude S., con due interviste a Ronconi e Nordey, cronologia a cura di Naldini, Mondadori (I Meridiani), Milano 2001.

**TP 1:** *Tutte le poesie*, voll. I, a cura e con uno scritto di Siti W. Saggio introduttivo di Bandini, cronologia a cura di Naldini, Mondadori (I Meridiani), Milano 2003.

**TP 2:** *Tutte le poesie*, voll. II, a cura e con uno scritto di Siti W. Saggio introduttivo di Bandini, cronologia a cura di Naldini, Mondadori (I Meridiani), Milano 2003.

**LE 1:** *Lettere (1940-1954)*, a cura di Naldini N., Einaudi, Torino 1986.

**LE 2:** *Lettere (1955-1975)*, a cura di Naldini N., Einaudi, Torino, 1988.



## Introduzione

Prendendo a modello l'Amleto che si interroga sul rapporto tra l'attore e la tragedia di Ecuba, questo lavoro nasce da una domanda ben precisa: "Chi è San Paolo *per* Pasolini?". Una risposta immediata, e circoscritta esclusivamente forti al progetto cinematografico del *San Paolo* (film mai realizzato di cui resta una sceneggiatura scritta nel 1968, rivista nel 1974 e pubblicata postuma nel 1977), potrebbe essere: un «santo» e un «prete».<sup>1</sup> Cioè una figura ambigua, doppia, ideata e assemblata ossimoricamente, dietro cui è fin troppo facile intravedere l'identità dell'autore che si rispecchia nel personaggio tramite una dinamica di adesione e di rifiuto: il San Paolo di Pasolini è un *alter ego* complesso del poeta. Certo, occorre collocare questo ritratto 'schizofrenico' dell'apostolo nel contesto della poetica pasoliniana degli anni Sessanta (volta a rintracciare le forme del sacro nel mondo contemporaneo) per comprenderne l'urgenza che sottende questa interpretazione di Pasolini. Traducendo la vicenda di San Paolo «ai giorni nostri», come se fosse un nuovo «teorema» da dimostrare (dopo quello letterario/cinematografico di quello stesso periodo), lo sceneggiatore mette in atto una vera e propria operazione ermeneutica che si appropria del *logos* paolino in virtù della certezza che «San Paolo è qui, oggi, tra noi».<sup>2</sup> Questa introiezione della figura dell'apostolo potrebbe essere il pretesto per proseguire l'indagine antropologica sul senso del sacro, se non fosse che San Paolo, *per* Pasolini, rappresenta qualcosa di più radicato a fondo.

Già nelle *Poesie a Casarsa* del 1942 l'origine del poeta è legata a quel Saulo di Tarso che sulla via di Damasco riceve la chiamata che rivoluzionerà la sua vita. Seguendo l'*exemplum* paolino, ma ribaltandone la semantica interna, ovvero il motivo conduttore della luce, Pasolini mette in scena la sua vocazione di poeta («Tu clamis, Crist / E SÈNZE LUM»<sup>3</sup>). Il luogo di questo incontro è la «carne» del soggetto, e in questa direzione – verosimilmente filtrata dalla liturgia cattolica, oggetto di lì a breve di un «libretto di meditazioni» che poi diverrà *L'usignolo* – si volge l'ermeneutica pasoliniana di San Paolo, in modo particolare per quanto riguarda gli

---

<sup>1</sup> LE 2, p. 639.

<sup>2</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *San Paolo*, Torino, Einaudi, 1977, p. 5.

<sup>3</sup> ID., *La domenica uliva*, Bologna, Antica Libreria Antiquaria Mario Landi, 1942, p. 37.

assi portanti dell'antropologia paolina: la dicotomia *sàrx-pneuma*, la centralità del *sòma*, il cuore agapico del messaggio cristologico.

Lo «scandalo» di Cristo (1Cor 1, 23) viene assimilato dal poeta, metabolizzato nelle pieghe di una gioventù votata al dolore e agli annunci di morte, per divenire infine la “mostruosità” di una confessione che negli anni Quaranta Pasolini affiderà alle pagine dei «Quaderni rossi» da cui trarrà gli abbozzi narrativi di *Atti impuri* e *Amado mio*. Il “Paolo” dei testi friulani non è solo il *nomen* di un personaggio autobiografico ma, come direbbe George Steiner, una «vera presenza» che testimonia un colloquio intimo e serrato con le Lettere dell’apostolo. E persino il Don Paolo di *Romans*, prima di essere un sacerdote, è soprattutto un ermeneuta *en gemissant* degli scritti paolini. Proprio questo personaggio risponde implicitamente a una seconda domanda che a questo punto siamo legittimati a porre: “Che cosa spera di trovare Pasolini nel messaggio di un fariseo vissuto nel primo secolo dopo Cristo?”. «Parole più umane»: <sup>4</sup> ovvero un discorso che, centrato sull’Evento cristico, sulla contraddizione della “carne divina”, delinei una possibilità di salvezza. Tanto anelata quanto prontamente frustrata, quest’ultima, se è vero che in Pasolini la dimensione soteriologica legata all’*agàpe*, all’amore disinteressato e caritatevole (ancora la Prima Lettera ai Corinzi) è sempre tiranneggiata dalle istanze di un *eros* vissuto narcisisticamente come atto di purezza impura, di un «peccato»/«colpa» che il poeta di Casarsa, con una intuizione profondamente paolina, fa coincidere con la massima distanza da Dio. Rimuovere l’alterità divina da ogni orizzonte di senso significa, per San Paolo (e, in alcuni momenti di «grazia», anche per Pier Paolo), non riconoscere il fondamento relazionale dell’esistenza, la fessurazione che innesta la solitudine dell’individuo in una trama più grande: «Passavo delle ore di fronte a una foglia o a un tronco *per capirlo*, cioè per valicare il limite o la sutura dove io terminavo e cominciava l’altro: la foglia, il tronco. Non pensavo direttamente a Dio, ma all’Altro, cosa molto più importante per me». <sup>5</sup>

L’approdo a Roma degli anni Cinquanta coincide con l’esplorazione di una nuova realtà (pedinata anche mimeticamente attraverso il dialetto) attraverso la quale Pasolini proietta verso

---

<sup>4</sup> ID., *Romans*, RR 2, p. 231.

<sup>5</sup> ID., *Appendice a «Atti impuri»*, RR 1, p. 144.

un “fuori” il suo «violento / e ingenuo amore sensuale»<sup>6</sup> per il mondo. *Le Ceneri di Gramsci*, così come i due romanzi romani, sono il risultato di una ‘conversione’ che vorrebbe incanalare la tensione erotica del soggetto su uno sfondo agapico, la quale transita da una necessaria riscrittura della storia friulana del poeta sia in dialetto (*La meglio gioventù*) che in lingua (*L’Usignolo della Chiesa cattolica*). Quest’ultima opera, soprattutto, stabilizza il modello cristologico come chiave di lettura di una vicenda privata contraddistinta dal sacrificio dell’innocente, dell’*aghios*, di colui che testimonia con il proprio corpo lo «scandalo della croce».

Il paradigma sacrificale regge però fino a quando esso trova corrispondenza in una *religio* dal volto umano che sa quindi riconoscere il *kairos* di Cristo in mezzo all’«eone del mondo presente», come dice il San Paolo della Lettera agli Efesini (Ef 2, 2). *La religione del mio tempo* trasferisce poeticamente il monito dell’apostolo ma nel frattempo la «realtà» è diventata il luogo dove marciano le forze del Nuovo Capitale che opprimono gli istinti vitali della corporeità. Il senso della “religione” (da non confondere con la “religiosità”) di Pasolini è dato quindi dall’interpretazione che si vuole dare al sintagma «mio tempo»: il possessivo, infatti, va certamente inteso in relazione al locutore che in questo caso decide di abiurare dal “suo” presente per volgersi nostalgicamente, per l’ultima volta, al tempo della Madre, dell’origine della poesia. Tuttavia, quest’ultimo ritorno è destinato a fallire perché, in *Poesia in forma di rosa* e, con ancora più evidenza, nelle opere cinematografiche, lo statuto della «realtà» dove il poeta è chiamato ad agire è cambiato.

Se nella *plaque* d’esordio Cristo chiamava «SÈNZE LUM», adesso Pasolini porta avanti ossessivamente un discorso sulla «luce» che muove dal recupero della figura paterna. La cristologia *sul* Figlio-poeta diviene, negli anni Sessanta, la cristologia *del* Figlio che non sarà mai padre; un Figlio che cerca, con il suo corpo esposto alla luce del «sole», il corpo del Padre tra una moltitudine di corpi di «figli» come lui. L’esperienza africana, da questo punto di vista, sarà decisiva. La sceneggiatura de *Il padre selvaggio* rappresenta infatti la svolta che traghetta

---

<sup>6</sup> ID., *Le Ceneri di Gramsci*, in TP 1, p. 819.



la poesia di Pasolini nel nuovo decennio, inaugurando così il tempo della crisi del *logos* poetico che, ancora una volta, è inscindibilmente correlato al *logos* cristiano.

*La ricotta* e il *Vangelo*, a cui va aggiunto il tassello imprescindibile di *Bestemmia*, possono essere lette come delle tappe di un graduale avvicinamento del poeta alla «forma» cristologica annunciata da San Paolo: quella di un Evento che annienta ogni istituzione, codice, maniera. «La mia cristologia, ora, più che imberbe / è barbarica»,<sup>7</sup> scrive Pasolini in *Bestemmia*, denunciando così, oltre alla vacuità dell'estetizzazione manieristica, l'inceppo linguistico (*bar-bar*) di una poesia che viene posta di fronte alla vera “natura” di Cristo. Il limite sperimentato da qualunque poeta – basti pensare, a titolo emblematico, all'epilogo della *Comedia* dantesca – viene aggirato da Pasolini dirottando il «semplice lume» (Par. XXXIII, 90) della parola poetica nell'orizzonte mediale del linguaggio audiovisivo. E contestualmente, messo fuori causa il *logos* della poesia, a Pasolini non rimane quindi che la sponda del *mythos* da indagare e riesplorare come ultima roccaforte di quei principi umani che a volte trovano nel termine *sacro* una sintesi frettolosa.

Ritorniamo allora al nostro punto di partenza. Al *San Paolo* di Pasolini che è e non è il Saulo di Tarso che ha fatto un'esperienza reale del Risorto. Il nodo ermeneutico della questione, anche in relazione ai confini del «sacro», risiede in questa messa a fuoco sfocata. Se interpretiamo l'operazione di Pasolini solo nel raggio d'azione (comunque influente) dell'intellettuale corsaro e luterano, la dicotomia prete-santo, equivalente a quella tra Istituzione da una parte e Santità dall'altra, qualifica l'urgenza dell'autore in un senso meramente antropologico che però estromette dal quadro generale il *primum* dell'istanza poetica. La narrazione del Sé che Pasolini mette costantemente in atto nella sua Opera ci autorizza infatti a sostenere che la prima parola è sempre quella del poeta.

Il “caso” *San Paolo* rappresenta allora, per la critica pasoliniana, una sfida nonché un invito a scorgere, in quella affermazione così tonante da sembrare sospetta («San Paolo è qui, oggi, tra noi»), il tremore di un'interrogazione radicale dell'alterità, la paura che essa non abbia più niente da dire al ‘nostro’ tempo e ai ‘nostri’ corpi distanti, omologati, manipolati. Dovremmo

---

<sup>7</sup> ID., *Bestemmia*, TP 2, 1014.

quindi ribaltare la prospettiva e volgere la lente dell'indagine dall'oggetto all'Io che, nonostante tutto, si ostina a cercare, pascalianamente *en gemissant*, la traccia di una parola ancora possibile, una parola autentica contrassegnata dalla realtà paolina dell'*agàpe*. In fondo anche nell'«universo orrendo» di Salò, se si ascolta con attenzione, si può sentire chiaramente un grido di dolore, il più umano e atroce possibile: «Dio, Dio, perché ci hai abbandonato?». E questo, se non ci siamo sbagliati, è San Paolo *per* Pasolini: uno specchio in cui si riflette il suo essere poeta “inattuale” e contemporaneo.

# Capitolo 1

## Sulla via di Casarsa

### 1.1 *La vocazione poetica (e paolina) de La domenica uliva del 1942*

Le *Poesie a Casarsa* del 1942, edite a Bologna per i tipi della Libreria Antiquaria Mario Landi, costituiscono l'atto fondativo della poesia di Pasolini. Chi pensa di trovarsi di fronte all'esordio di un inesperto e ingenuo ventenne è costretto a ricredersi: la *plaquette*, anticipando i tratti salienti della poetica dell'autore, mette in mostra «una storia archetipica di iniziazione»,<sup>1</sup> ovvero una «*mise en abîme* della storia poetica di Pasolini».<sup>2</sup> In quest'opera la poesia è il segno di un'elezione, e la volontà progettuale che la caratterizza risponde perciò all'urgenza di accordare il vissuto esperienziale alla parola poetica. Se, come affermava Jakobson, un testo poetico è per sua natura un atto metalinguistico, una creazione che riflette il proprio venire alla luce, la nascita del poeta Pasolini ha senz'altro tutti i crismi di questa consapevolezza:<sup>3</sup> a Casarsa il soggetto che conquista la parola si guarda poetare, e lo stesso toponimo rappresenta per lui lo spazio di un'alterità dove l'origine coincide con la perdita dei luoghi familiari. A livello linguistico ciò si traduce nella scelta del friulano di *cà da l'aga* (il dialetto parlato sulla riva destra del Tagliamento privo, fino ad allora, di una tradizione scritta) che infatti è da considerare un idioma «evocato, pensato e trascritto *de lohn*, linguisticamente prima ed oltre

---

<sup>1</sup> RINALDO RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982, p. 7.

<sup>2</sup> ANTONIO SICHERA, *Poesia senza Narciso: parole e simboli del Pasolini friulano nella prima Domenica uliva*, in Giuseppe Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 197-216 2012; poi in ID., *Ceux qui cherchent en gémissant. Crepuscolo e nascondimento di Dio nella scrittura letteraria*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, pp. 357-380 (p. 359).

<sup>3</sup> Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean DufLOT [1969-1975]*, SPS, pp. 1491-2.

che fisicamente»,<sup>4</sup> ovvero a servizio di una dizione che riconosce, nella distanza dalla realtà, il sigillo di una lingua *stricto sensu* poetica.<sup>5</sup>

Nelle pagine di *Dal laboratorio*, datate 1965 e pubblicate sette anni più tardi in *Empirismo eretico*, lo scrittore ricostruisce questa “folgorazione” dialettale come un vero e proprio racconto di vocazione:

In una mattina dell'estate del 1941 io stavo sul poggiolo esterno di legno della casa di mia madre. Il sole dolce e forte del Friuli batteva su tutto quel caro materiale rustico. Sulla mia testa di beatnik degli Anni Quaranta, diciottenne; sul legno parlato della scala e del poggiolo appoggiati al muro granuloso che portava dal cortile al granaio: al camerone. [...] Comunque è certo che io, su quel poggiolo, o stavo disegnando (con dell'inchiostro verde, o col tubetto dell'ocra dei colori a olio su del cellophane), oppure scrivendo dei versi. Quando risuonò la parola ROSADA.

Era Livio, un ragazzo dei vicini oltre la strada, i Socolari, a parlare. Un ragazzo alto e d'ossa grosse... Proprio un contadino di quelle parti... Ma gentile e timido come lo sono certi figli di famiglie ricche, pieno di delicatezza. [...] Tuttavia Livio parlava certo di cose semplici e innocenti. La parola «rosada» pronunciata in quella mattinata di sole, non era che una punta espressiva della sua vivacità orale.

---

<sup>4</sup> GUIDO SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, p. 1. Edizione poi rivista in ID., *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Roma, Carocci, 2013.

<sup>5</sup> La questione riguarda la presunta “intraducibilità” di certe espressioni dialettali su cui insiste il giovanissimo autore nella nota alle *Poesie a Casarsa*. Sarà quindi Contini a riconoscere invece nella *plaque* del '42 una «prima accessione della letteratura ‘dialettale’ all'aura della poesia d'oggi, e pertanto una modificazione in profondità di quell'attributo» (Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Al limite della poesia dialettale*, già in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943; poi in «Il Stroligut», 2, aprile 1946, pp. 11-13; 11). Sul dialetto come lingua di poesia, questione su cui Pasolini tornerà più volte nel corso della sua vita, basti vedere a titolo esemplificativo P. P. PASOLINI, *Poesia d'oggi*, già in «Le Panarie», XVII, 97, maggio-dicembre 1949; ora in SLA 1, pp. 322-336 (pp. 322-3): «Il mio friulano del '42 era qualcosa di diverso da un dialetto, in quanto io ambivo, per usare la mia terminologia di allora, a un mio linguaggio privato ed ermetico (non oscuro!) dove perseguire puri fantasmi poetici ossessionato da un sentimento solo: la nostalgia. Era d'altre parte ‘dialetto’ in quanto aveva richiesto da me una forma di regresso linguistico, verso un lessico turgido di vita inespressa, vergine, immediato e imprudente [...]; dal regresso, dunque, a un recupero fin troppo fulmineo delle suggestioni letterarie più avanzate l'intervallo era brevissimo».

Certamente quella parola, in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende al di qua del Tagliamento, non era mai stata scritta. Era stata sempre e solamente un suono.

Qualunque cosa quella mattina io stessi facendo, dipingendo o scrivendo, certo mi interrompi subito: questo fa parte del ricordo allucinatorio. E scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solo un insieme di suoni: cominciai per prima cosa a rendere grafica la parola ROSADA.<sup>6</sup>

L'*incipit* del poeta di Casarsa è il frutto di una parola pronunciata da un *donzel*, una parola orale e graficamente vergine che suscita l'urgenza di fissarne su una pagina il «fantasma della vocalità» che l'ha generata. È interessante notare come Pasolini qui tenti di smarcare il dialetto di Casarsa dall'aura materna; sebbene il significante di «rosada» rimanda con tutta evidenza alla simbologia materna della «rosa»,<sup>7</sup> in questo caso la lingua di *cà da l'aga* è, prima di tutto, la «lengas dai frus» che vengono erotizzati dal desiderio di chi scrive. Ma quello che più ci interessa di questo passo riguarda in particolare i modi dell'"affabulazione", cioè la strategia retorica dell'episodio che iscrive la chiamata del poeta nei canoni del racconto di vocazione. Se i prodromi di questo modello vengono fatti risalire alle fonti del cristianesimo (Gesù che invita gli apostoli seguirlo),<sup>8</sup> è fortemente plausibile che dietro l'elezione del «beatnik degli anni Quaranta» agisca quello che nei secoli è diventato, nell'immaginario occidentale, l'emblema di questo tipo di chiamata: la conversione di San Paolo sulla via di Damasco. L'esposizione dell'episodio di «ROSADA», in quanto a stile romanzato e iperbolico, non

---

<sup>6</sup> P. P. PASOLINI, *Dal laboratorio*, in ID., *Empirismo eretico*, SLA 1, 1316-8.

<sup>7</sup> Cfr. MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 165.

<sup>8</sup> Cfr. ANTONIO SICHERA, *La consegna del figlio. "Poesia in forma di rosa" di Pasolini*, Lecce, Milella, 1997, pp. 43-4. Qui il critico raffronta legge l'episodio di «ROSADA» alla luce dell'episodio evangelico riportato da Marco 1, 16-18 («Passando lungo il mare di Galilea, vide Simone e Andrea, fratello di Simone, mentre gettavano le reti in mare, erano infatti pescatori. Così disse loro: "Seguitemi, vi farò diventare pescatori di uomini". E subito, lasciate le reti, lo seguirono»).

sfigura infatti di fronte al racconto degli Atti degli Apostoli dove si enfatizza l'assoluta eccezionalità dell'evento che incide una svolta epocale nella vita di Saulo di Tarso.

Il *kairos* della vocazione rientra dunque nella progettualità poetografica dell'autore delle *Poesie a Casarsa*, il quale non rifiuta il deposito della tradizione cristiana come fondamento e giustificazione della propria poesia. Ma se è attorno a questo aspetto che nasce l'incontro, sulla via di Casarsa, tra san Paolo e Pasolini, esso trova un ulteriore riscontro e si salda definitivamente sul versante della cristologia – il discorso sulla morte e risurrezione di Cristo – dove si fa più palese la volontà del poeta di appropriarsi e rielaborare *a parte subiecti* alcuni aspetti della predicazione paolina. La focalizzazione su questo doppio motivo ci consente pertanto di immaginare, ma non senza validi riscontri testuali, un ventenne Pier Paolo che si accosta, forse anche “con timore e tremore” (Fil 2, 12), alle Lettere dell'apostolo dei Gentili.<sup>9</sup> La nostra interpretazione si fonda sull'ipotesi che il sostrato di questa ermeneutica paolina attecchisca soprattutto sul vissuto doloroso dell'autore delle *Poesie a Casarsa*, il quale già nella corrispondenza con gli amici bolognesi anteriore alla pubblicazione della *plaquette* mostrava i segni di una meditazione accanita e inquieta intorno alle questioni del corpo, della carne, della realtà del peccato, della dicotomia purezza/impurità: argomenti, questi, che costituiscono il fulcro dell'antropologia cristocentrica di San Paolo.<sup>10</sup> A questo punto, si tratta quindi di vedere come e in che misura questa matrice paolina definisca il perimetro della vocazione poetica e cristologica della silloge del '42.

---

<sup>9</sup> Fermo restando che la mediazione della liturgia cattolica possa avere veicolato una precoce lettura di San Paolo, possiamo certamente individuare come termine *post quem* il 1943, anno della stesura della *Lettera ai Corinti* nel primo abbozzo dell'*Usignolo*; sempre che non si voglia ipotizzare un approccio che va di pari passo con la scoperta dei Vangeli avvenuta ancora prima. Cfr., in proposito, le *Note e notizie sui testi*, a cura di Walter Siti, Maria Careri, Annalisa Comes e Silvia De Laude, TP 1, p. 1562; e la lettera di Pasolini a Lucio Caruso del febbraio 1963, in prossimità del *Vangelo secondo Matteo*: «La prima volta che sono venuto da voi ad Assisi, mi sono trovato accanto al capezzale il Vangelo: vostro delizioso-diabolico calcolo! E infatti tutto è andato come doveva andare: l'ho riletto dopo circa vent'anni (era il quaranta, il quarantuno, quando, ragazzo, l'ho letto per la prima volta: e ne è nato *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, poi l'ho letto solo saltuariamente, un passo qua, un passo là, come succede...») (LE 2, p. 508).

<sup>10</sup> Per una trattazione sintetica ma allo stesso tempo rigorosa ed esaustiva sull'argomento cfr. ROMANO PENNA, *Paolo di Tarso. Un cristianesimo possibile*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1992, pp. 69-70; JOSEPH A. FITZMYER, *Paolo. Vita, viaggi, teologia*, Brescia, Queriniana, 2008 [1990], pp. 152-207.

La prima opera di Pasolini si configura come la storia di formazione di un soggetto che cerca di fare ritorno in un paese edenico. L'immersione fisica di questo «corpo-psiche nelle pieghe equivoche del mondo»<sup>11</sup> determina una rete di impressioni sensoriali (soprattutto visive, uditive e olfattive<sup>12</sup>) attraverso la quale si vorrebbe ricomporre idillicamente la frattura tra il tempo dell'io lirico e il tempo mitico-circolare del borgo friulano. Esaminati attentamente, i tredici componimenti della prima parte che danno il titolo all'intera *plaque* rivelano, per esempio, che le acque di «rustico amore» della *Dedica* non hanno un corso così cristallino come lascerebbero intendere i versi di apertura,<sup>13</sup> e che i «confini» del paese non esprimono solo una delimitazione spaziale ma sono delle vere e proprie colonne d'Ercole che escludono il vissuto del poeta dal paese (*Pioggia sui confini*).<sup>14</sup> Allo stesso modo tutte le immagini riconducibili alla fertilità della vita e alla rigenerazione («'na fèmine plène / 'a ciamine tal ciamp»<sup>15</sup>) vengono contraddette da annunci di morte scanditi dal suono-canto delle campane: «quànt lis ciampànìs / 'a sunin di muàrt»;<sup>16</sup> «jo soi muàrt al ciànt da lis ciampànìs».<sup>17</sup> Su tutto questo universo *unheimlich* (nell'accezione freudiana del lemma tedesco) spicca quindi il turbamento della «ciâr lutáde» (“carne tentata”)<sup>18</sup> dello «spirit d'amôr, / c'a la só tière al tórne di lontàn» (“spirito d'amore, che alla sua terra torna di lontano”)<sup>19</sup> di fronte ai vari *fantasut-donzel-frutins* che compaiono in queste liriche.

Il secondo tempo della raccolta contempla invece un solo testo, *La domenica uliva*, che svolge una funzione di ripresa, commento, sviluppo e chiusura dei precedenti motivi guida dell'esperienza casarsese. Composta tra il 1941 e il 1942, questa poesia che ha la forma del “contrasto” dialogico rappresenta la chiave ermeneutica tramite la quale accedere al senso più

---

<sup>11</sup> ANDREA ZANZOTTO, *Pasolini poeta*, in P. P. PASOLINI, *Poesie e pagine ritrovate*, a cura di Andrea Zanzotto e Nico Naldini, Roma, Lato Side, 1980, pp. 201-212 (203).

<sup>12</sup> Cfr., soprattutto per quanto concerne l'aspetto olfattivo non esente da reminiscenze proustiane, MARIA RIZZARELLI, *I profumi di Casarsa e la celeste carnalità della poesia di Pasolini*, in *Contributi per Pasolini*, cit., pp. 159-173.

<sup>13</sup> P. P. PASOLINI, *Dedica*, in ID., *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria Antiquaria Mario Landi, 1942, p. 9.

<sup>14</sup> ID., *Pioggia sui confini*, ivi, p. 11.

<sup>15</sup> ID., *Il nini muàrt*, ivi, p. 10.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> ID., *Il canto delle campane*, ivi, p. 29.

<sup>18</sup> ID., *Per il «David» di Manzù*, ivi, p. 15.

<sup>19</sup> ID., *Il canto delle campane*, ivi, p. 29.

autentico della vocazione poetica di Pasolini. Rovesciando la prima parte dedicata al padre prigioniero in Kenya, la chiusura delle *Poesie a Casarsa* transita significativamente sotto la costellazione materna con l'avallo dell'epigrafe ungarrettiana di *Madre* («E il cuore quando d'un battito / avrà fatto cadere il muro d'ombra / per condurmi, Madre, sino al Signore, / come una volta mi darai la mano») che serve appunto a ribadire la distanza tra i due tempi della silloge.

*La domenica uliva* – titolo mutuato dall'amato Pascoli<sup>20</sup> – è la messa in scena di un conflitto tra due *dramatis personae*, il Figlio e la Madre, nate dalla fissione del corpo psichico del poeta. Una pressoché totale mancanza di movimento scenico caratterizza la successione di quadri di cui si compone il testo, cosicché la natura «fittizia e puramente formale» del dialogo, se così possiamo definire il botta e risposta tra i due interlocutori, è la «dimostrazione di un tentativo di comunicazione [...] che alla fine fallisce inesorabilmente».<sup>21</sup> Tanto il Figlio quanto la Madre non sono infatti capaci di quell'apertura relazionale che passa dall'ascolto e dunque dalla comprensione delle ragioni dell'Altro. Il nodo di questa incomprendimento riguarda, in modo particolare, l'istanza di riconciliazione che il soggetto filiale pone alla genitrice, vale a dire la preghiera di chi, espulso dallo spazio-tempo edenico,<sup>22</sup> si riconosce «par di là dai vinc'agns / dal mè vîvi cristiàn» («al di là dei vent'anni dal mio vivere cristiano»)<sup>23</sup>. I «confini» di Casarsa definiscono dunque l'appartenenza a una *societas* segnata dal tempo cristiano, per cui la lontananza psicologica rispetto all'orizzonte del paese materno coincide con la distanza da Cristo.

Qui gli anomali connotati cristologici di questo Figlio cominciano a emergere con nettezza, così come una peculiare iconologia mariana (tanto cara alla religiosità adolescenziale di

---

<sup>20</sup> Il riferimento è a GIOVANNI PASCOLI, *La domenica dell'ulivo*, in *Mirycae*, Milano, Bur, 2015.

<sup>21</sup> Cfr. commento di Antonia Arveda (a cura di), P. P. PASOLINI, *La meglio gioventù*, Roma, Salerno, 1998, p. 78.

<sup>22</sup> «Per chi è nato, la storia si snoda nel senso della linearità, ma chi si crede fuori dal tempo può solo guardarsi nello specchio immobile e solitario della propria madre e del proprio io». GIUSEPPE SAVOCA, *Ragione, storia e corpo nella poesia di Pasolini*, in ID., *Tra testo e fantasma*, Roma, Bonacci, 1985, pp. 88-98 (93).

<sup>23</sup> P. P. PASOLINI, *La domenica uliva*, in ID., *Poesie a Casarsa*, cit., p. 33.



Pasolini)<sup>24</sup> sottende alla raffigurazione di questa Madre incapace di riaccogliere in sé il figlio, di rigenerarlo:

Parsè da lis mès vissaris  
no l'è vegnùde al lum  
la làgrime ch'al plans  
il mè fi benedèt?

Sarèss tó màri, làgrime,  
dute vestùde in clâr,  
e il ciànt pierdût dal Vèspèri  
tò pàri 'a clamarèss.

E 'i vorèss jèssi màri  
ència di tè, paîs,  
dut scûr pai prâs verdús,  
làris, e vècius mûrs.

Mè fi, dònghia di tè  
no pòl tó màri vègni,  
còme il clâr ta la làgrime,  
còme il tòn tal paîs?

(Perché dalle mie viscere non è venuta alla luce la lacrima che piange il mio figlio benedetto? Sarei tua madre, lacrima, tutta vestita in chiaro, e il canto perduto del Vespro, tuo padre chiamerei. E vorrei essere madre anche di te, paese, tutto scuro pei prati verdini, focolari e vecchie mura. Mio figlio, presso di te non può tua madre venire, come il chiaro alla lacrima, come il tuono al paese?)<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> «Fino ai quindici anni io credetti in Dio con la intransigenza dei ragazzi; l'adolescenza aumentava la rigidità e la serietà della mia falsa fede. Caratteristica era la mia devozione alla Madonna. Mi provocavo finte effusioni di sentimento religioso (tanto che varie volte mi convinsi di vedere le immagini della Madonna muoversi e sorridere), e nelle brevi discussioni sulla religione io ero un deciso uomo di parte». La testimonianza pasoliniana è riportata nella *Cronologia* a cura di Nico Naldini, in LE 1, p. XXVI.

<sup>25</sup> P. PASOLINI, *La domenica uliva*, cit., pp. 33-4.

È la figura materna, la quale risponde alla richiesta del figlio parafrasando il profeta Isaia («Si dimentica forse una donna del suo bambino, così da non commuoversi per il figlio delle sue viscere?»: Is 49,15), a introdurre la dicotomia testuale luce/buio (*lum-clâr/vîssaris-scûr*) che ritroveremo nel momento apicale della vocazione del poeta e che inoltre ossessionerà da qui in poi tutta l'opera di Pasolini. Il Figlio che non si può e forse non si vuole più partorire, metonimicamente rappresentato dalla lacrima, porta in sé una benedizione che lo rende al contempo come Cristo e lontano da Cristo. Una benedizione che però, come ci ricorda l'etimo di *sacer*, si tramuta all'istante nel suo opposto, in un *nefas* che non può legittimare sullo stesso piano «il canto perduto del Vespro», «tuo padre» e il «paese». Fuor di metafora, ciò viene a significare che Casarsa è una comunità in cui vige l'autorità paterna, di cui la stessa scansione liturgica del tempo è l'espressione più immediata. Si profila così la filigrana della Lettera ai Romani di San Paolo, sia per quanto riguarda l'interpretazione legalistica del *Nomos* di Dio-Padre, sia per il rifiuto procreativo della madre della *Domenica uliva* che contraddice il principio della *poiesis* che lo scritto paolino descrive molto bene come un'energia incessante e inesauribile: «Sappiamo infatti che tutta insieme la creazione geme e soffre le doglie del parto fino ad oggi. Non solo, ma anche noi, che possediamo le primizie dello Spirito, gemiamo interiormente aspettando l'adozione a figli, la redenzione del nostro corpo» (Rm 8, 22-23). Il cantore di Casarsa attende certamente questa adozione a figlio, ma la sua è un'attesa vana perché egli non può trovare le ragioni della poesia né sul paterno «canto perduto del vespro» né sul principio biologico-generativo della madre. Seguendo il suggerimento di Stefano Agosti, possiamo far risalire l'origine della poesia di Pasolini a questa «ferita insanabile», ovvero all'antinomia che «opponi l'uno all'altro il Canto e il Discorso, in altre parole, la lingua della Madre e la lingua del Padre».<sup>26</sup>

Il fatto che l'immagine della genitrice venga presentata «attraverso uno sdoppiamento estremamente significativo tra lo spirito della madre e la madre temporaneamente incarnata sotto le spoglie di un fanciullo che reca l'ulivo»<sup>27</sup> giustifica l'ellissi temporale dal «tuono», su

---

<sup>26</sup> STEFANO AGOSTI, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Lecce, Manni, 2004, p. 46.

<sup>27</sup> G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 71.

cui si era chiusa la battuta precedente, alle campane del mezzogiorno di Pasqua: «Sùne miesdi di Pàsche. / Fuéis dûris, pan clâr. / Fantàs, volèisu aulîf? / Clâre sère di Pàsche. / Frès-cie ròja, usièl fèr. / Aulîf, aulîf, aulîf.» (“Suona mezzogiorno di Pasqua. Foglie dure, pane chiaro. Giovanotti, volete ulivo? Chiara sera di Pasqua. Fresca roggia, uccello fermo. Ulivo, ulivo, ulivo.”).<sup>28</sup> Tra la domenica dell’ulivo e quella pasquale si distende, come è noto, il tempo della *Passio Christi* che qui è richiamata da un male inconfessabile che nasce dalla «vergogna»:

Moculùt da l’aulîf,  
 sì tu ta un ram verdút  
 tu cuvièrsis iulîf  
 il vis, plèn di vergògne,  
 còr a dami ’na fràs-cie!

Ma tó màri ti víf  
 tal vis la só passìon,  
 – ’a si sblànce il país  
 e tu, tu trèmis dut»

(Chierichetto dell’ulivo, come tu in un ramo verdino ricopri giulivo il viso, pieno di vergogna, corri a darmi una frasca! Ma tua madre ti vive, nel viso, il suo dolore, – si sbianca il paese e tu... tremi tutto.)<sup>29</sup>

Questa triangolazione madre-fanciullo-poeta è una trasgressione dell’ordine naturale di Casarsa, se è accertato che il riso dei padri si riflette sul volto dei figli.<sup>30</sup> Il canto del paese è quindi inaccessibile per il Figlio, il quale invece continua ad avere nelle orecchie il terribile «tòn / dóls trist par dut tremâ» (“il tuono, dolce triste per tutto tremare”)<sup>31</sup> che è un presagio

<sup>28</sup> P. P. PASOLINI, *La domenica uliva*, cit., pp. 34-5.

<sup>29</sup> Ivi, p. 35.

<sup>30</sup> ID., *Per un ritorno al paese*, in *Poesie a Casarsa*, cit., pp.25-6: «Il timp ’a no si mòuf / rèste il ridi dai pàris / – còme tai rams la plòja – / tal vis dai sòs frutìns.» (Il tempo non si muove: resta il riso dei padri – come nei rami la pioggia – nel viso dei loro fanciulli).

<sup>31</sup> ID., *La domenica uliva*, cit., p. 36.

pasquale in cui alla morte di Cristo non segue alcuna resurrezione. Il modello cristologico delineato da san Paolo è quindi pronto per essere capovolto. A niente giovano i tentativi della madre di ricondurre il figlio all'alveo cristiano del paese:

No trème tòn, donzèl;  
plan plan la Pàsche sùne  
pierdúde pai rivâls.

Nu 'i sin còme che Crist  
ni à limitat di róbis,  
che dut un ciànt l'è intòr».

(Non trema tuono, giovanotto; piano piano è la Pasqua che suona, perduta pei fossali. Noi siamo come Cristo ci ha limitato di cose, così che tutto un canto ci è intorno.)<sup>32</sup>

I limiti del perimetro sacro del paese sono tracciati da Cristo, per l'esattezza dal sangue di Cristo, come replicherà tra poco il Figlio. Stare all'interno di questo spazio implica una serena accettazione di una Legge che non è solo sociale e culturale, ma alla quale soggiace la naturalezza del «canto». Casarsa è una comunità che si riconosce nei valori del sacrificio cristico, perciò chi vuole farne parte deve necessariamente concepire l'evento pasquale nei termini di una salvezza che passa dalla croce, "scandalo e stoltezza" come dice san Paolo nella Prima lettera ai Corinzi (1Cor 1, 23). Sacrificio che però non rientra nei progetti del figlio-poeta, il quale ribadisce infatti che

Jo no cognòss chès róbis  
che Crist l'è insanganât;

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 37.

parsè 'i no sai prejère,  
no sint intòr un ciànt.

Pierdût ta la mé vòs,  
'i sint sòl la mé vòs,  
'i ciànti la mé vòs.

(Io non conosco quelle cose che Cristo ha insanguinato; e poiché non so preghiera,  
non sento intorno un canto. Perduto nella mia voce, io sento solo la mia voce, io canto  
la mia voce.»)<sup>33</sup>

Il soggetto poetico che sta nascendo oppone orgogliosamente, alle tre occorrenze del canto materno assimilato alla preghiera, la realtà della propria «voce». È in questo momento che il Figlio della *Domenica uliva*, mediante le stimmate dell'*alter Christus*, diventa poeta. Il titolo cristologico, che ha una incontestata matrice paolina,<sup>34</sup> è attestato solo nella seconda parte della *plaque* (laddove la prima registra 8 occorrenze del nome proprio «Gesù», tutte in *Lis litanis dal biel fi*) poiché “l’unzione” poetica non può che essere legittimata dall’alterità, cercata e rinnegata, dell’*imago* paterna. Vedremo, durante le riprese del *Vangelo secondo Matteo*, cosa significherà per Pasolini la scena del Giordano in relazione a questa dinamica delle *Poesie a Casarsa*, ma per adesso torniamo alle parole della Madre che cercano di distogliere il poeta dalla direzione che ha deciso di intraprendere:

---

<sup>33</sup> Ivi, pp. 37-8.

<sup>34</sup> Cfr. J. A. FITZMYER, *Paolo*, cit., pp. 109-110: «Nei LXX *christós* è la traduzione greca dell’ebraico *māsīah*, l’“unto”, un titolo usato spesso per i re storici di Israele [...], raramente per un sommo sacerdote [...], e una volta persino per un re pagano. [...] Questo titolo fu applicato a Gesù di Nazareth immediatamente dopo la sua morte e risurrezione, indubbiamente evocato tra i suoi seguaci dal titolo che Pilato aveva fatto affiggere alla croce: “Re dei giudei” [...]. Ciò che colpisce riguardo all’uso paolino di *Christós* non è la sua frequenza (266 volte nelle sue lettere incontestate [81 nelle Lettere deuterio-paoline; 32 nelle Lettere pastorali]), ma il fatto che lo fece praticamente diventare il secondo nome di Gesù: “Gesù Cristo”[...]. Solo in *Rom 9,5* Paolo usa chiaramente *Christós* come titolo; e anche qui non è un titolo generico, ma si riferisce all’unico Messia, Gesù». E anche R. PENNA, *Paolo di Tarso*, cit., pp. 66-7: «Quanto al titolo di “Cristo” (che è il più ricorrente: trecentocinquantatré volte), esso è indubbiamente soggetto, tanto grammaticale quanto logico delle frasi che appunto annunciano i due aspetti del mistero pasquale [...]; esso tende a diventare sempre più nome proprio, così da qualificare irrevocabilmente Gesù di Nazaret come colui che è “morto e risorto”».

MADRE (sempre sotto le spoglie del fanciullo che reca l'ulivo): E i fràdis in  
 Crist!  
 FIGLIO: Il siè!  
 MADRE (sempre sotto...) La plòja!  
 FIGLIO: I agns!  
 MADRE (sempre sotto...) I cuarps!  
 FIGLIO: Il dols Avrìl!  
 MADRE (sempre sotto...): Lis fèminis!  
 FIGLIO: SÔL LA MÉ VÔS.  
 MADRE (ridivenuta Spirito) Ah, Crist.<sup>35</sup>

Come sarà anni dopo per «ROSADA», l'affermazione identitaria e autotelica del poeta ha il marchio (anche tipografico) del destino: «SÔL LA MÉ VÔS». È quindi inutile l'argomentazione circolare della Madre che si apre e si chiude con un ulteriore richiamo cristico che prima fa riferimento a un sintagma molto ricorrente nelle Lettere di san Paolo («in Cristo»), il quale determina la simbiosi del credente con il Risorto, e poi alla ritrovata natura spirituale che, sempre in un'ottica paolina, controbilancia la realtà sarchica su cui il Figlio istituirà la sua poesia. Quindi nonostante un ultimo avvertimento («Fi, la tó vòs no bàste / a fati còme i pàris: / o soi tó màri, e, muàrte, / 'i vîf tal tò sèn»; «Figlio, la tua voce non basta a farti uguale ai padri: io sono tua madre, e, morta, io vivo nel tuo seno»)<sup>36</sup> e ancora un appello a ripetere le clausole dell'obbedienza che per un attimo sembrano piegare il Figlio alla volontà della genitrice («Jo soi còme che tu mi às fat, Crist: / ciànt e plànt 'a son 'na róbe in tè. / Ta la tó cròs inclàudimi, Crist: / jo soi sènze remèdi tò»; «Io sono come tu mi hai fatto, Cristo: canto e pianto sono una cosa sola in te. Sulla tua croce inchiodami, Cristo; io sono senza rimedio tuo»)<sup>37</sup> il poeta, deviando dall'esergo ungarettiano, separa la sua strada da quella che conduce «sino al Signore».

<sup>35</sup> P. P. PASOLINI, *La domenica uliva*, cit., pp. 38-9.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 40-1.

<sup>37</sup> Ivi, p. 41.

La poesia che nasce a Casarsa non sa e non vuole allinearsi, tanto per via materna che per via paterna, all'*exemplum* di Cristo. Il finale della *Domenica uliva* ci dice allora di un Pasolini che trova nella figura di San Paolo un archetipo da seguire e da cui deviare: il percorso doloroso che conduce all'acquisizione della propria voce trova pieno compimento solo alla luce dell'Evento-verità su cui si imbatte Saulo a Damasco:

'A plûf un fûc  
scûr tal mè sèn:  
no l'è sorèli  
e no l'è lum.

Dis sènze clâr  
'a pàssin sèmpri,  
jo soi di ciâr,  
ciâr di frutìn.

S'a plûf un fûc  
scûr tal mè sèn,  
tu clàmis, Crist,  
E SÈNZE LUM.

(«Piove un fuoco scuro nel mio petto: non è sole e non è luce. Giorni senza chiaro passano sempre, io sono di carne, carne di fanciullo. Se piove un fuoco scuro nel mio petto, tu chiami, Cristo, e senza luce»).<sup>38</sup>

Adesso è chiaro che le *Poesie a Casarsa* tendono verso questo punto. Tutta l'operazione poetografica di Pasolini si risolve e si comprende da qui, da questa vocazione che attribuisce un senso al vissuto del giovane poeta. È perciò essenziale capire che la *via crucis* friulana della silloge del '42 (confermata anche dall'analogia numerica: quattordici testi quante sono le stazioni del Calvario) iscrive la poesia, e in generale tutta l'opera pasoliniana, all'interno del

---

<sup>38</sup> Ivi, pp. 41-2.

*logos* di e su Cristo. Il Figlio di Dio che sulle sponde del Giordano viene riconosciuto dal Padre (Mt 3, 17) chiama a sé quest'altro Figlio la cui distanza dalla figura non può che relegarlo in una 'diversità' irredimibile. Non a caso la vocazione alla poesia di Pasolini è contraddistinta, diversamente dagli *exempla* neotestamentari, dalla realtà della «ciâr di frutìn» e dall'apoteosi negativa della luce (il fuoco scuro, «SÈNZE LUM») che invece è il tratto su cui insiste maggiormente il triplice racconto degli Atti degli Apostoli relativo alla conversione di san Paolo:

[Saulo] strada facendo, mentre stava avvicinandosi a Damasco d'improvviso una luce dal cielo gli sfolgorò d'intorno: caduto a terra, udì una voce che gli diceva: «Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?». [...] Gli uomini che viaggiavano con lui stavano senza parola, poiché udivano il suono della voce ma non vedevano nessuno. E Saulo si alzò da terra e, aperti gli occhi, non poteva vedere nulla. (At 9, 3-4; 7-8)

Ora mi avvenne che mentre ero in viaggio e mi stavo avvicinando a Damasco, verso mezzogiorno, all'improvviso, una gran luce venuta dal cielo mi sfolgorò tutt'intorno. Io caddi a terra, e udii una voce che mi diceva: "Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?". [...] Quelli che mi accompagnavano videro la luce, ma non udirono la voce di colui che mi parlava. [...] Ma poiché non potevo più vedere per lo splendore di quella luce, fui condotto per mano dai miei compagni di viaggio e giunsi a Damasco. (At 22, 6-7; 9; 11)

Con questo scopo me ne stavo andando a Damasco [...] quando, verso mezzogiorno, ho visto, o re, sul mio cammino una luce dal cielo più risplendente del sole, sfolgorare intorno a me e ai miei compagni di viaggio. Tutti cademmo per terra, ed io udii una voce che mi diceva in lingua ebraica: "Saulo, Saulo, perché mi perseguiti? Ti è duro recalcitrare contro i pungoli". Ma ora alzati e



sta' dritto in piedi [...]. Per questo ti *libererò* dal popolo e dai pagani, ai quali io ti mando, per aprire loro gli occhi perché si convertano dalle tenebre alla luce». (At 26, 12-17)<sup>39</sup>

La forte visività della narrazione, accostata anche alla dimensione uditiva che per il Paolo della Lettera ai Romani rimane il mezzo privilegiato dall'esperienza della fede («la fede viene dall'ascolto e l'ascolto riguarda la parola di Cristo»: Rm 10, 17), ha un ruolo fondamentale nella vicenda di Damasco. È risaputo che tra la versione che ci dà lo stesso apostolo dei Gentili, che parla della sua esperienza in termini di “rivelazione”, “grazia” e “vocazione”, e quella più narrativa degli Atti che pone l'accento sul carattere rocambolesco della “conversione”,<sup>40</sup> è sicuramente quest'ultima a essere entrata con forza nell'*imagery* letteraria e soprattutto figurativa con una interpretazione che ha accordato la preminenza all'aspetto visivo (cecità e riacquisizione della vista). Non è quindi da escludere, in merito ai versi di chiusura della *Domenica uliva*, l'ascendente della *Conversione* del Caravaggio che il Pasolini bolognese folgorato dalle lezioni di storia dell'arte di Roberto Longhi doveva senz'altro avere presente.<sup>41</sup>

La chiamata del Figlio-poeta è però di segno opposto a quella descritta tanto nelle Lettere dell'apostolo quanto negli Atti. Ciò che è assente (e non un dettaglio di poco conto) è la grazia della luce che rivela un nuovo orizzonte di vita, una possibilità diversa dal dominio della carne a cui è soggetta la debolezza umana. Da questo punto di vista, la cristologia paolina si qualifica come un'antropologia rivoluzionaria che pone al centro del suo discorso il mistero della persona, di un soggetto la cui condizione preliminare per relazionarsi liberamente all'Altro è

---

<sup>39</sup> I corsivi sono originali e indicano, come sempre nel caso delle opere del Nuovo Testamento, le citazioni dalla fonti veterotestamentarie.

<sup>40</sup> Cfr., in proposito, R. PENNA, *Paolo di Tarso*, cit., pp. 32-33: «Di questo avvenimento [...] Paolo parla a più riprese e con chiaro linguaggio autobiografico: mai però in termini narrativi [...]. Solo più tardi l'autore degli Atti si premurò di dare un corpo narrativo a quell'evento [...]; per di più, ritenendolo giustamente decisivo, lo riportò tre volte nel suo libro (At 9, 1-30; 22,3-21; 26,9-20). Però il rapporto esistente tra Paolo e “Luca” è lo stesso fra chi ha vissuto un evento in prima persona e chi ne ha solo sentito parlare».

<sup>41</sup> Rimane fondamentale il contributo longhiano all'interpretazione di Caravaggio. Cfr. ROBERTO LONGHI, *Caravaggio*, Roma, Editori Riuniti, 1968. Ma l'avvicinamento del critico all'opera del Merisi era già avvenuto negli anni della sua formazione in molti scritti giovanili. Su tutti si veda ID., *Due opere di Caravaggio*, in *L'Arte*, XVI, 1913.

data dall'integrità tra tutte le parti che lo compongono. Nel lessico delle Lettere di san Paolo la *sárx* (carne), a differenza del *sôma* (corpo), designa il principio materiale dell'esistenza corruttibile dell'essere umano e, contrariamente a quanto sostenuto dall'esegesi di impronta hegeliana del XIX secolo – soprattutto in relazione al passo di Gal 5, 16-7 che mette in antitesi Spirito e Carne<sup>42</sup> –, essa non è mai contrapposta in senso radicale e assoluto all'istanza dello Spirito (*pnêuma*).

La debolezza della carne, come ci mostra il poeta della *Domenica uliva*, è tale solo perché l'Io umano riconosce solo in sé il fondamento della propria vita e dunque rinnega l'esperienza dell'Altro di cui Cristo è l'alfiere per antonomasia. Ce lo ricorda quello straordinario ermeneuta della Lettera ai Romani che è Karl Barth, quando, a proposito di quel celebre passo in cui San Paolo lamenta l'impossibilità di attuare il desiderio di bene che lo abita (Rm 7, 18-20),<sup>43</sup> commenta che il nodo della questione riguarda proprio la carne, «una realtà di questo mondo non qualificata e (considerata dal punto di vista dell'uomo, appunto dell'uomo religioso) definitivamente non qualificabile. Carne significa relatività chiusa in sé, nullità, nonsenso».<sup>44</sup>

Riconoscere quindi di essere «ciâr / ciâr di frutìn», ovvero un «lontàn frut peciadôr» (*O me giovanetto!*),<sup>45</sup> significa, per Pasolini, non seguire fino in fondo l'alterità cristica del *fructus*, cioè del frutto materno da cui etimologicamente deriva il lemma friulano che designa il soggetto fanciullo. L'*arché* carnale da cui si origina la poesia è anche ciò che condanna il neonato poeta alla solitudine: «SÔL LA MÉ VÔS». C'è dunque una stretta correlazione, sul piano semantico, tra la sua voce e la sua carne; ed è proprio questo che introduce la morte nelle *Poesie a Casarsa*, dove la dialettica luce-tenebra (il cui rapporto non è certo quello auspicato da Paolo di Tarso<sup>46</sup>),

---

<sup>42</sup> «Vi dico dunque: camminate secondo lo Spirito e non sarete portati a soddisfare il desiderio della carne. La carne infatti ha desideri contrari allo Spirito e lo Spirito ha desideri contrari alla carne; queste cose si oppongono a vicenda, sicché voi non quello che vorreste» (Gal 5, 16-7).

<sup>43</sup> «Io so infatti che in me, cioè nella mia carne, non abita il bene: in me c'è il desiderio del bene, ma non la capacità di attuarlo; infatti io non compio il bene che voglio, ma il male che non voglio. Ora, se faccio quello che non voglio, non sono più io a farlo, ma il peccato che abita in me» (Rm, 7, 18-20).

<sup>44</sup> KARL BARTH, *L'epistola ai Romani* [1954], cura, introduzione e traduzione di Giovanni Miegge, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 245.

<sup>45</sup> P. P. PASOLINI, *O me giovanetto!*, in *Poesie a Casarsa*, cit., p. 13.

<sup>46</sup> Si veda ad esempio 2Cor 4, 3-6: «E se il nostro Vangelo rimane velato, lo è in coloro che si perdono: in loro, increduli, il dio di questo mondo ha accecato la mente, perché non vedano lo splendore del glorioso vangelo di

sbilanciata a favore del secondo termine, testimonia la sordità di questa voce sarchica che non sa ascoltare la voce dell'Altro. Il peccato originale che nasce insieme alla poesia è quindi pronto per essere immesso nella Storia.

## 1.2 *Narciso vs. Paolo: Atti impuri e Amado mio*

Costruita poetograficamente la propria storia, all'autore delle *Poesie a Casarsa* non resta che prendere la strada che lo conduce fuori dal paese friulano. Le orme da seguire sono quelle dell'*imitatio Christi* che, sulla scorta dei motivi dell'antropologia paolina, continuano a manifestarsi nelle prove di scrittura di questi anni. È il caso di un testo come *Le piaghe illuminate*, uscito nel febbraio del '43 sul «Setaccio», dove possiamo trovare un primo abbozzo di riflessione sulla santità, tema che percorrerà tutta l'opera di Pasolini fino alla fine. La forma del contrasto, ripresa dalla *Domenica uliva* di cui è una palese filiazione, mette di fronte la figura di un Santo e quella di un Arcangelo, ovvero le istanze della purezza contro quelle del peccato. Il campo di questa battaglia è la «carne» dell'essere umano:

*In una landa deserta. Il Santo, meditando, dice:*

[...] O mio Cristo, io in quest'ora più chiaramente scorgo le labbra delle ferite nel tuo oscuro costato, e più dolce è il dolore che ne sento. [...]

*Scende l'Arcangelo e dice:*

O santo, chi non ha peccato non è innocente. Esci dalla grotta! Valica il grigio deserto! Sopporta a dolce bellezza del male! [...] Giungerai tra le case e gli orti derelitti dove si vive e prega un'oscura gente. Questa è innocente! A

---

Cristo, che è immagine di Dio. Noi infatti non annunciamo noi stessi, ma Cristo Gesù Signore: quanto a noi, siamo i vostri servitori a causa di Gesù. E dio, che disse: "Rifulga la luce dalle tenebre", rifulse nei nostri cuori, per far risplendere la conoscenza della gloria di Dio sul volto di Cristo».

questa, brucia ardente di purezza nello sguardo il peccato! In questi volti cupi  
come l'acqua morta, e sui labbri arsi di lussuria, s'accende una purezza  
evangelica! [...]

Solo dopo il peccato e la vergogna ti potrai sentire veramente umile: solo  
allora ti sentirai di terra, e inutile, e triste e stretto agli altri uomini quasi ti  
affratellasse ad essi l'omertà di una medesima colpa.<sup>47</sup>

Contro queste argomentazioni il Santo prova a rispondere che «la carne è pura»,<sup>48</sup> ma infine  
è costretto a cedere alla tentazione del desiderio imperioso. A questo *humus* di un cristianesimo  
certamente estetizzato e decadente, a cui però non è estranea la lezione delle Lettere di san  
Paolo, possono essere ricondotti sia l'idea del «libretto di meditazioni religiose»<sup>49</sup> *L'Usignolo  
della Chiesa Cattolica* che, ridefinito, vedrà la luce editoriale solo nel decennio successivo, che  
la stesura dei *Diarii* in versi. In modo particolare è questa seconda direzione a essere battuta dal  
Pasolini di questi anni con l'intento di approfondire meglio, sul piano del vissuto, alcuni punti  
della silloge del 1942 che erano rimasti irrisolti. Ciò che lì affiorava in maniera allusiva adesso  
spinge il poeta a interrogarsi in modo più radicale sul senso della sua anomia rispetto a Casarsa:

Che cosa attendo? Nulla che non sia  
in questo spazio aperto a cui sono volto,  
questo esteso deserto, questo lume  
fuori di me, tutto il mio sogno, fino,  
non oltre, l'orizzonte... Tutto è muto.  
Grida un fanciullo, sogno?, grida o canta,  
grida nei muti campi, sono vivo,  
grida un fanciullo.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> P. P. PASOLINI, *Le piaghe illuminate*, in RR 1, pp. 1287-8.

<sup>48</sup> Ivi, p. 1289.

<sup>49</sup> Cfr. la lettera di Pasolini a Luciano Serra del 26 gennaio 1944, in LE 1, p. 188.

<sup>50</sup> P. P. PASOLINI, [*Per i cigli assoluti e il consueto*], in ID., *Dal diario (1945-1947)*, in TP 1, p. 605.

In questa fessurazione che sembra fare breccia nell'io monolitico, rischiarata anche da una alterità luminosa («questo lume / fuori di me»), il grido fanciullesco si confonde con il canto del poeta così da celebrare una *joy* primordiale in cui le ragioni della vita appartengono a chi sa ascoltare il proprio «cuore vivo»: «Tutto mi si avventa / col volo della rondine nei sensi, / e qui, snervato sopra l'erba, ancora / di me resta solo il mio cuore vivo».<sup>51</sup> L'evoluzione del cantore delle *Poesie a Casarsa* passa dunque dal una autocoscienza più matura della relazione Io-Mondo. Il dato principale che emerge dall'epistolario di questo periodo è «il senso dell'infinità che è in me, e della sproporzione tra la mia esperienza ed ogni altra cosa del mondo»;<sup>52</sup> il che è il primo passo per ammettere che «il vero pericolo è l'eccessiva solitudine in cui vivo, l'abbandono a me stesso, una specie di imperfetto misticismo» che inevitabilmente conduce a «un vicolo cieco, o diciamo pure, peccato, egoismo».<sup>53</sup>

Proprio questa catena isotopica solitudine-peccato-egoismo è al centro della scrittura intimistica e “involontaria” dei «Quaderni rossi», i diari friulani del biennio 1946-47 da cui Pasolini attinge materiale per il progetto di un romanzo a lungo vagheggiato e alla fine abbandonato a cui egli si riferisce in certe occasioni col titolo di «*Pagine involontarie o Casarsa*»<sup>54</sup>, e in altre con *Il romanzo di Narciso*. A Silvana Mauri, confidente privilegiata dei propri roveli interiori in virtù di «qualcosa che è molto vicino all'amore, certo un'amicizia eccezionale»<sup>55</sup>, lo scrittore spiega il senso della narrazione autobiografica affidata a

quel famoso quadernetto rosso dove andavo descrivendo non so a chi i fatti di quella mia vita ferocemente privata, intima, la cui inconfessabilità mi aveva fatto comportare con te in modo tanto poco virile e onesto. Ora ho ripreso il filo della mia narrazione, con nuova coscienza: ho capito che l'*involontarietà*

---

<sup>51</sup> ID., [*Mia madre quasi giovinetta, china*], in *ivi*, p. 607.

<sup>52</sup> Cfr. la lettera a Sergio Maldini, in LE 1, p. 222.

<sup>53</sup> Cfr. le due lettere a G. Contini, rispettivamente del 25 febbraio e del 27 marzo 1946, in *ivi*, pp. 238 e 241.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 320.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 315.

delle mie pagine non era tanto dovuta a un meccanismo psicologico quanto a un'aspirazione moralistica molto accentuata ma poco consapevole.<sup>56</sup>

È un momento importante, questo, perché Pasolini più avanti trova il coraggio di esprimere con molta chiarezza, a sé stesso non meno che alla destinataria della lettera, che «qualcosa di insuperabile, diciamo pure, di *mostruoso* si frapponeva fra me e quella mia tenerezza».<sup>57</sup> Il dramma relativo alla sfera emotiva dello scrittore consiste appunto nell'incapacità di compiere gesti che non siano intaccati da un interesse manifestamente erotico. Il san Paolo della Prima Lettera ai Corinzi chiama il bene gratuito che si rivolge al prossimo *agàpe* (1Cor 13, 1-13), tradotto nella Vulgata di Girolamo con *caritas*, ed è a questa origine che si riferisce Walter Siti quando inquadra le dinamiche degli esperimenti narrativi dell'aspirante romanziere in rapporto al desiderio, il quale «è per Pasolini autentico per definizione – la purezza coincide con l'eros (inteso proprio come opposto a *caritas*, cioè come tensione gnostica verso il divino)».<sup>58</sup> Nello specifico, è con *Atti impuri* e *Amado mio* che lo scrittore cerca di fuoriuscire dalla *comfort zone* della poesia, o per meglio dire di riprendere le corde più intime della scrittura in versi ma facendole risuonare in altri contesti.<sup>59</sup> La loro comune matrice (i «Quaderni rossi»), dacui Pasolini attinge materiale narrativo, ci invita a leggerli come entità appartenenti a un'unica costellazione testuale, dato che le forme del diario e della confessione permeano diffusamente la struttura di questi testi. Sia *Atti impuri* che *Amado mio* sono dunque un resoconto della vita psichica e fisica del personaggio che dice io, che molto spesso ha un nome, Paolo, che avvicina esplicitamente autore e protagonista principale.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 314.

<sup>57</sup> *Ibidem* (corsivo originale).

<sup>58</sup> WALTER SITI, *Descrivere, narrare, esporsi*, in RR 1, pp. XCIII-CXLIV (p. XCVI).

<sup>59</sup> «Cronologicamente io sono passato dalla poesia alla prosa, e quelli, in prosa, erano i miei balbettamenti. In questi ultimi mesi ho ripreso il libro, ho alternato il diario alla narrazione in terza persona: insomma, ho oggettivato (nel senso minore di questa parola, non so se anche nel senso maggiore) il fatto, cambiando i nomi dei protagonisti e dei luoghi, ricostruendo tutto con minore impegno di confessione e maggiore libertà d'invenzione». (LE 1, p. 401).

<sup>60</sup> Ivi, pp. 401-2.

Tra i due è soprattutto il primo romanzo-racconto a presentare una maggiore aderenza al modello della narrazione autobiografica. *Atti impuri* fissa sulla pagina, da angolature diverse e col magistero di Gide, l'educazione sentimentale del ventenne di Casarsa. Rimanendo di fatto un'opera incompiuta, e inoltre generata dall'assemblaggio di materiale accumulato involontariamente, possiamo considerarla come un documento che registra l'evoluzione dell'esperienza di Pasolini dopo la pubblicazione del suo primo libro.<sup>61</sup> Occorre però chiarire, a questo proposito, che questo tipo di narrazione intima e confessionale ci fa inoltrare in un territorio in cui la verità dei fatti è sempre subordinata alla realtà, corporea e psichica, del narratore. Anzi, per riprendere la terminologia di Genette, in questo caso “narratore” e “narratario” (soggetto e oggetto, parlante e ascoltatore) coincidono sostanzialmente. In questo senso *Atti impuri* sembra quindi confermare l'inclinazione narcisistica e poetografica delle *Poesie a Casarsa* in cui il soggetto esperienziale scrive e ri-scrive di continuo la narrazione del suo vissuto. Ma la linea di continuità con la silloge del '42 si rivela soprattutto in merito alla riflessione sulla colpa/peccato nonché sulla centralità della carne; riflessione che, come abbiamo visto, proviene da una interpretazione personale di Paolo Tarso, evocato qui anche in virtù dell'uguaglianza onomastica. Possiamo affermare perciò che, nella misura in cui gli Atti degli apostoli costituiscono il resoconto mirabolante della predicazione di Paolo di Tarso dopo la chiamata di Damasco, gli *Atti impuri* di Pasolini si configurano allora come il seguito della vocazione ‘oscura’ della *Domenica uliva*.

Il nucleo paolino di questa prosa si evince subito dalla confessione che è il motore iniziale della narrazione. La prima pagina del diario di Paolo, infatti, indica già una precisa direzione

---

<sup>61</sup> Cfr. P. P. PASOLINI, [Prefazione del 1947], in RR 1, pp.186-7: «Questa confessione che ha assunto la durata del romanzo collocandosi dentro, nel corpo del tempo [...] sotto la forma di una sincerità che è forse indiscreta, offensiva [...]. Non sono poi troppo involontarie queste pagine (involontarie lo sono nel senso di un moralismo non più laico, ma quasi puritano), se mi hanno consentito di salvarmi almeno in parte dall'indifferenza neutra e brutale [...]. Non ho trovato altra scrittura, per lasciare inferno l'inferno, che questa così apertamente diretta: quasi un documento, se l'abitudine a quello che si dice lo scriver bene, non mi avesse quasi sempre, e sempre contro voglia, presa la mano. [...] Sarà facile notare, del resto, come divengano puerili (innocui movimenti poetici) i fatti della guerra in codesta mia narrazione; ciò mi umilia ma che farci? La coscienza di questo non può aiutarmi che nel falsificarlo: cosa di cui non ho approfittato. Avrei potuto, è vero, ma talvolta l'ho fatto, rendere meno sgradevole questa confessione-romanzo areandola con la memoria; ma io, come tutti, vivo nel continuo malessere dato dall'imperfezione della realtà, che vorrei rendere perfetta subito, nel reale, non già dopo, nell'ideale». Cfr. quindi la lettera a Contini del 18 agosto 1947 in cui Pasolini acclude a queste pagine (LE 1, pp. 318-321).

narrativa e tematica: il nesso tra peccato, confessione (da intendere quindi anche in senso religioso) e Dio. È il 30 maggio 1946 e l'*alter ego* pasoliniano si arrovela sulla possibilità del suicidio quale forma di espiatione per il proprio peccato di cui ben presto scopriremo la sua natura carnale. Tuttavia non è un'assoluzione quella che cerca il narratore, bensì un modo per rimediare a un eventuale scandalo che potrebbe rovinargli la reputazione qualora la confessione (sacramentale) di T., il ragazzo amato, dovesse divenire di dominio pubblico. Paolo dunque ci viene dunque presentato *ex abrupto* come un amante tradito: «Lo accusai di avermi perduto; gli dissi perfino che, avendo avuto la possibilità di scegliere fra quel suo Dio falso e me, egli mi aveva escluso, e che questa scelta era ormai definitiva».<sup>62</sup> Il rivale amoroso del protagonista è addirittura Dio, ovvero un'idea "falsa" della divinità in quanto foriera di divisione tra T. e Paolo. Ma contendere il cuore della persona amata direttamente con Dio equivale all'ammissione di un sentimento egoistico e non sincero, una modalità di relazione che, nonostante la bontà del proposito («da allora in poi l'avrei amato solo come un fratello»<sup>63</sup>), si dimostra infine incapace di uno slancio autentico verso l'Altro.

La sfera religiosa, più propriamente legata al cristianesimo del paese friulano, non è solo lo sfondo delle vicende erotiche di Paolo ma riveste un ruolo centrale nel momento in cui essa influenza il racconto degli eventi e quindi il principio ermeneutico della scrittura diaristica. Per tale motivo la malattia che poco dopo colpisce T. è interpretata come un intervento punitivo di quello stesso Dio falso diviso, dai contorni veterotestamentari, che si accanisce contro la 'mostruosità'<sup>64</sup> di quell'amore:

Ma quando lo guardavo e gli parlavo mi sentivo come spezzare in due – in due ridicole e ripugnanti immagini, che gesticolavo presso il suo letticciuolo innocente. Una lo consolava, gli sorrideva, fingeva di nulla; l'altra urlava: "Io sono la colpa; è Dio che facendolo morire lo salva, lo sottrae al peccato che io gli insegno. [...] Io l'ho ridotto in questo stato, io sono la causa della sua

---

<sup>62</sup> P. P. PASOLINI, *Atti impuri*, in RR 1, p. 5.

<sup>63</sup> Ivi, p. 7.

<sup>64</sup> *Ibidem*: «io mi trovo di fronte al nostro amore come a un mostro invisibile».



morte”. E poi con più calma, quasi fantasticando, ma con un’esattezza da allucinato: “Dio agisce con precisione: quello che sta accadendo è di una coerenza assoluta. Ma la madre di T.? perché lei dovrebbe soffrire?”.<sup>65</sup>

Il narratore definisce quindi la propria identità e la realtà del proprio desiderio in relazione al sistema culturale della religione cristiana, sebbene essa sia una relazione connotata negativamente: «Io sono la colpa». Tuttavia, la coscienza del peccato e la conseguente volontà di redenzione («Fu dopo quella sua malattia che mi aveva tenuto in un’innaturale, tormentosa apprensione, che cercai di tornare indietro, di redimermi»)<sup>66</sup> non è sufficiente a generare quel cambiamento radicale della propria vita, quel ‘fare inversione a U’ che è il significato più prossimo all’espressione ebraica (ben nota a San Paolo) che si riferisce alla conversione.<sup>67</sup> L’episodio di Damasco ci ricorda che ciò è possibile solo quando l’individuo si riconosce nello specchio che l’alterità gli mette davanti, come accade al Paolo di *Atti impuri* nei confronti di P., la violinista slovena innamorata in segreto di lui, che prova ad aprirgli gli occhi sulla sua condizione:

L’ignoranza di P., che pure era così esperta, «civile», intorno al verso stato della mia colpevolezza, mi risvegliò inaspettatamente sentimenti, timori, pregiudizi, che credevo ormai privi di senso, per me. Ritrovai il significato letterale della parola «corruzione»; potei riesaminare il probabile futuro mio e di quel ragazzo. Ne fui dolorosamente allarmato. Fino allora mi giustificavo dicendomi che il mio peccato era in me prima che io nascessi, che era inumano che io dovessi trascorrere la vita solo ecc. ecc. Ma da quel momento questi argomenti non mi parvero più bastevoli, perché non riguardavano anche la vita di T. Io non sono il solo vivo del mondo! Poi T. si ammalò, e io me ne

---

<sup>65</sup> Ivi, p. 11.

<sup>66</sup> Ivi, p. 18.

<sup>67</sup> R. PENNA, *Paolo di Tarso*, cit., pp. 69ss.

atterrii tanto che per la prima volta dopo tanti anni fui preso dallo scrupolo di Dio.<sup>68</sup>

Se guardiamo con attenzione al lessico utilizzato da questo personaggio femminile, notiamo che il passo sopra riportato è costruito intorno a due termini fondamentali – giustificazione e peccato – che sono i poli concettuali della Lettera ai Romani che rimane l’indiscusso baluardo della cristologia dottrinale di San Paolo. A quest’altezza Pasolini può senz’altro essersi confrontato con il testo paolino nel quale ritrova un punto cruciale della sua biografia. Non a caso, dopo aver introdotto la questione, il narratore si concede una lunga digressione sulla sua educazione religiosa che, raffreddatasi durante la giovinezza bolognese, si rianima grazie all’ambiente di Casarsa dove i valori del cristianesimo costituiscono un collante identitario che genera «una nostalgia di religiosità paesana» e una «specie di coscienza storica» che lo fa sentire «cristiano e cattolico».<sup>69</sup> Esperienza, questa, che catapultava il protagonista di *Atti impuri* in un tempo di attesa, *stricto sensu* messianico, che fa entrare la «grazia – cioè la possibilità di concepire l’Altro, Dio».<sup>70</sup> Si situa più o meno intorno a questo periodo una pagina dei “Quaderni rossi”, datata 19 gennaio 1947, che non rientra nella narrazione di *Atti impuri* ma che puntella ulteriormente il senso di questa «crisi religiosa» di Paolo/Pier Paolo:

vivevo in un continuo rischio di perdere la vita; per vari mesi, anzi, parve certo che uscire vivi da quell’inferno non era che un’assurda speranza. Questo mi dava un continuo senso del mio cadavere [...]. È in questo tempo che ebbi il senso di quel «limite», oltre il quale c’ero non più io, ma un altro. Tale fu la mia vera crisi religiosa (non già quella ingenuamente pascoliana-estetica del ’43), che mi condusse a intendere hic et nunc, come dicono gli esistenzialisti, che io in quei mesi senza conoscerli, avevo, come dire, recuperato il significato della parola «mistica». Questo sarà compreso meglio se si tiene

---

<sup>68</sup> P. P. PASOLINI, *Atti impuri*, cit., p. 19.

<sup>69</sup> P. P. PASOLINI, *Atti impuri*, cit., pp. 20-1.

<sup>70</sup> Ivi, p. 21.

conto della reale solitudine in cui vivevo [...]. Fu una vera malattia del mio spirito; ma lo spirito ne fu straordinariamente affinato. Passavo delle ore di fronte a una foglia o a un tronco *per capirlo*, cioè per valicare il limite o la sutura dove io terminavo e cominciava l'altro: la foglia, il tronco. Non pensavo direttamente a Dio, ma all'Altro, cosa molto più importante per me.<sup>71</sup>

La crisi, come ci insegna l'antropologia cognitiva, nasce sempre dalla coscienza del limite. Terminare dove inizia l'Altro non è solo una constatazione, è piuttosto l'esito di una domanda, di un dubbio radicale che inchioda il soggetto alla realtà della propria condizione. Un atteggiamento quindi non molto dissimile dallo svuotamento (*kenosis*) di cui parla la Lettera ai Filippesi a proposito di Cristo: "egli, pur essendo nella condizione di Dio, non ritenne un privilegio l'essere come Dio, ma svuotò se stesso assumendo una condizione di servo, diventando simile agli uomini" (Fil 2, 6-7). Questo senso del «limite» è visto come un senso del proprio «cadavere» perché attraverso la morte (dell'Io) si compie quel passaggio necessario che consente la resurrezione di ciò che è altro da sé. Antropologicamente parlando, avere coscienza di Dio vuol dire avere coscienza dell'Alterità; il rapporto con il divino non è mai immediato («non pensavo direttamente a Dio»), ma l'esito di una esperienza "fuori" dai limiti soggettive accresce le facoltà sensoriali, intellettive e spirituali. Il protagonista di questa pagina dei "Quaderni rossi" fa i conti con «quell'ignoto scandalo che è la propria debolezza».<sup>72</sup>

Come sappiamo, la logica di San Paolo ribalta l'accezione comune della debolezza: ciò che secondo l'icone del mondo (Ef 2, 2) è tale, cioè "stoltezza" e "scandalo", diviene per il credente un punto di forza. Allo stesso il Pasolini di *Atti impuri*, con il metro di paragone di questa debolezza, rileva la distanza tra sé e la comunità di Casarsa. Una lontananza che, oltre ad essere culturale, stavolta investe anche il piano della lingua, se è vero, come fa notare Siti, che l'unica attestazione del dialetto di *cà da l'aga* nobilitato pochi anni prima nelle *Poesie a Casarsa*

---

<sup>71</sup> ID., *Appendice ad «Atti impuri». [Dai «Quaderni rossi»]*, in RR 1, p. 144.

<sup>72</sup> Ivi, p. 143.

condanna la devianza scandalosa dal codice morale del toponimo friulano: «vergognòus – vergognoso».<sup>73</sup>

Ora, se ci fermassimo a questa constatazione, ci troveremmo davanti a un Pasolini che segue san Paolo sul versante di un moralismo che è più consono a una interpretazione ecclesiastica che, nel corso dei secoli, ha appiattito la portata rivoluzionaria del pensiero paolino.<sup>74</sup> Un approccio testuale più diretto alle Lettere dell’apostolo ci mostra invece che la *potestas* del peccato travalica il mero aspetto socioculturale. Sebbene è vero che la connotazione e la percezione del peccato possono divergere per due culture (giudei e greci, ad esempio), rimane fondamentale il fatto che la vera natura del peccato è una ed è comune a tutti i popoli della terra, in ogni tempo e in ogni luogo. La strategia lessicale con cui l’autore delle Lettere designa questa entità discerne due accezioni: il peccato (*amartìa*) è sicuramente un ‘venir meno’, un ‘mancare’, una ‘trasgressione’ (rispetto al *nomos*), ma è allo stesso tempo anche una ‘caduta’ assoluta nel dominio della morte. La «vergogna» provocata dalla colpa della carne, quindi, è solo una manifestazione singolare di una realtà più grande, la quale implica – seguendo ancora il *logos* paolino – un mancato riconoscimento della dipendenza e della gratitudine verso Dio.<sup>75</sup> Il soggetto che fa entrare il peccato nel mondo (Rm 5, 12) è colui che centra la propria vita su di sé e non sull’Altro, che per il Pasolini dei “Quaderni rossi” del 19 gennaio 1947 – non lo si dimentichi – è il nome comune di Dio.

In questa prospettiva *Atti impuri* (così come il gemello *Amado mio*) si mostra come una parabola dell’impossibilità di Pasolini ad abbandonarsi con fiducia a un sentimento creaturale dell’amore. I due prototipi di *donzel*, agli antipodi tra loro, sono figure bidimensionali schiacciate dal desiderio erotico del narratore: T./Nisiuti (a seconda dello strato della stesura del testo) rappresenta l’amore angelico-materno ma non esente da turbamenti sensuali, mentre

---

<sup>73</sup> Cfr. W. SITI, *Descrivere, narrare, esporsi*, cit., p. CV. Il critico si riferisce a P. P. PASOLINI, *Atti impuri*, in RR 1, p. 39.

<sup>74</sup> Cfr. A. BADIOU, *San Paolo: la fondazione dell’universalismo*, cit., pp. 53ss. parla di questo precesso a opera dei padri della Chiesa che depotenzia il terreno rivoluzionario della predicazione paolina.

<sup>75</sup> Cfr. HEINRICH SCHLIER, *Linee fondamentali di una teologia paolina*, Brescia, Queriniana, 2008 [1978], pp. 53-60

Bruno che invece è una evidente ipostasi della passione violenta e delle brame carnali.<sup>76</sup> La corporeità di quest'ultimo veicola una nudità procace e perturbante («nel suo sesso, c'era qualcosa, come dire, di priapeo...»)<sup>77</sup> che getta il protagonista in un turbine di «congiungimenti senza il minimo amore» che arriva «al colmo dello sconforto» proprio nel «giorno del Corpus Domini»;<sup>78</sup> laddove il rapporto con T./Nisiuti («forse più ancora che amore, fu amicizia, e, più che amicizia, passione»)<sup>79</sup> oscilla tra *filia* spirituale e concupiscenza della *sarx*:

Avevo Nisiuti, è vero, per cui sentivo ben altro amore che per Gianni: ma Nisiuti non sarebbe mai stato mio, e a me non c'era altro amore che importasse che quello della carne. [...] Ma dividevo la sua [di Nisiuti] amicizia, che era una consolazione reale, da quello che avrebbe potuto darmi per sostituire Gianni. Più che dolore la mia era una stordita ribellione contro la natura o contro il destino: mi pareva di essere stato privato di un bene che mi spettava di diritto, esasperandomi su questa ingiustizia. Ero furioso per il distacco di Gianni, per le sue carezze che mi erano state rubate proprio quando più che necessarie mi erano dovute. Soffrivo ciecamente, come può soffrire un animale a cui sia stato strappato il figlio appena nato. [...] Spesse volte rifacevo in quei giorni questo sogno, con un'ostinazione da maniaco o da bambino. (Ed erano quelli i giorni della mia vera purezza, della mia più buona e commovente gioventù: mai come in quei giorni ho amato il mondo e mi sono fatto amare).<sup>80</sup>

I giorni della purezza alternano una perdita che genera un dolore feroce («come può soffrire un animale...») e una speranza-sogno infantile di una palingenesi in cui il protagonista ama e soprattutto si lascia amare, accettando l'armonia con il mondo circostante. Essendo dunque la

---

<sup>76</sup> L'episodio narrativo è ripreso anche nella lettera di Pasolini a Luciano Serra del 24 giugno 1943. Cfr. quindi LE 1, p. 177.

<sup>77</sup> P. P. PASOLINI, *Atti impuri*, cit., p. 44.

<sup>78</sup> Ivi, pp. 45-6.

<sup>79</sup> Ivi, p. 76.

<sup>80</sup> Ivi, pp. 81-2.

purezza, come ci suggerisce qui Pasolini, un prendersi cura di sé e degli altri, è chiaro allora che il suo opposto speculare, l'impurità, si realizza in un atteggiamento egotico. Da qui la differenza ermeneutica tra il narratore/Paolo e T./Nisiuti, che risiede nel modo di intendere (e quindi di vivere) il rapporto con l'amato: l'ardore del primo, che si traduce in effusioni corporee esplicite, conserva «qualcosa di colpevole e scandaloso» secondo i canoni di «innocenza» del secondo, il quale subisce comunque queste aggressioni «come se si trattasse di un eccesso di amore innocente». <sup>81</sup> E ciò non è da poco, perché a tal proposito viene chiamata in causa, come discrimine tra i due atteggiamenti, la diversa religiosa: formale e istituzionale quella di Paolo (al punto che essa sfocia nell'indifferenza), sincera e ancorata alle radici paesane quella del *frut*.

Nisiuti era molto religioso [...]: eppure la sua religiosità, anche se non era tale da contare in lui in modo determinante o esasperato, però trovava nel candore e nella generosità del suo carattere una forza con cui corrispondere naturalmente: Nisiuti rispettava le usanze religiose della sua famiglia [...], ma non c'era in lui l'ombra d'un'obbedienza passiva: nei suoi occhi brillava sempre con umile nobiltà un casto spirito d'indipendenza, nel quale trovava luce la sua fede. <sup>82</sup>

Attraverso Nisiuti, Paolo (e, dietro di lui, il Pasolini friulano) ha modo di osservare la propria fede come in quello specchio deformato di cui scrive san Paolo nella (ormai familiare) Prima lettera ai Corinzi: “*Videmus nunc per speculum et in enigmate*” (1 Cor 13, 12). È vero che nel cristianesimo del fanciullo c'è una predisposizione innata ad accettare la tradizione del mondo contadino, tuttavia in esso agisce anche una naturale corrispondenza tra la mitezza della persona e l'annuncio della novella cristiana. *Religio*, più che obbedienza passiva alla norma, è in questa circostanza la risposta volontaria di una coscienza che trae da questa stessa libertà la sostanza

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 85.

<sup>82</sup> Ivi, p. 86.

della fede. Alla luce di ciò, risulta ancora più “mostruoso” l’amore di Paolo per Nisiuti che è emanazione di una schiavitù carnale che svilisce la verità della vicinanza tra i corpi:

Averlo vicino, il suo ginocchio contro il mio, la sua mano tenera e tozza continuamente stretta tra le mie [...] mi dava un’inquietudine dirotta, contorta. E una gioia, un’accorante gratitudine verso la vita. Non potevo stare un secondo senza accarezzarlo o fargli sentire con un gesto o con un sorriso la violenza della mia passione. [...] poiché non c’erano proporzioni tra la purezza e l’onestà a cui ero educato e l’obbrobrio delle azioni che stavo compiendo [...] l’esperienza che stavo facendo di quella che era per me la peggiore di queste possibilità – egli si arrese subito. Sentiva, benché non lo concepisse, la portata del mio male. Le ripercussioni, più che umane, quasi direi cosmiche, che aveva in me il suo rifiuto.<sup>83</sup>

La «disperata vitalità» di Pasolini nasce qui, da questa “sineciosi” esperita nel corpo prima ancora che nella psiche. L’ambiguità dell’amore di Paolo per Nisiuti si fonda anche su un altro motivo che ci riporta alla semantica interna delle *Poesie a Casarsa*, ovvero la dicotomia paterno-materno:

«Come sei bello oggi!» gli dissi.

«Tu scherzi, come sempre» egli mi rispose arrossendo.

«No, no, no che non scherzo, lo sai T.! Tu non ignori quello che io provo per te...Tu sei bello per me come un figlio per sua madre. Io ti amo più di tua madre, T., perché non vuoi credermi? [...]»

«Sì, ti credo e anch’io ti voglio bene, forse più che a mia mamma».

[...].

---

<sup>83</sup> Ivi, pp. 92-3.

Allora io scherzosamente continuai a farlo vergognare, dicendogli il diminutivo del suo cognome, uso dialettale che in italiano non si può tradurre. Sapevo che T. si sentiva «il latte alle ginocchia» quando io lo vezzeggiavo in quel modo; infatti il diminutivo del cognome lo si adopera per fare un complimento ai figli primogeniti, adolescenti o ancora impubi, che nell'atteggiamento delle teste bionde o brune, cominciano già ad assomigliare ai padri.

[...]

Dopo riprendemmo a parlare con più trasporto e calma. T., con quel berretto sul capo, era pieno di una purezza paterna e leggera.<sup>84</sup>

Ciò che nella *plaque* del'42 aveva spinto il poeta al doloroso allontanamento dalla tradizione paterna di Casarsa, qui diventa il tratto caratterizzante il *soma* dell'amato T., vale a dire la somiglianza ai padri che si manifesta in modo peculiare nel sorriso. È la «purezza paterna e leggera» del ragazzo che attrae il narratore nella rete del desiderio fisico, della conoscenza carnale che disconosce l'impronta dell'amore agapico, tant'è vero che l'interesse erotico cessa quando la pubertà fisica del fanciullo comincia a virare verso il *coté* materno:

Alla fine è ritornato da me risoluto a non ricadere più... Subito il mio amore è come resuscitato: T. è tornato un angelo – un giovinetto chiuso nel suo mistero. [...] Non ho il senso vero del rimorso, della colpa, della redenzione: ho solo un unico senso del destino, ma nel suo farsi precario e confuso. [...] Il mio amore per T. continua a morire. [...] Il suo volto cambia, assomigliando sempre più, soprattutto intorno alla bocca, a quello di sua madre; la prima ombreggiatura della virilità, nonché non renderlo più grazioso, come prima, lo danneggia.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Ivi, pp. 99-100.

<sup>85</sup> Ivi, pp. 117-8.



Il prezzo della resurrezione dell'amore su un presupposto spirituale è la morte della passione dei sensi, ma purezza angelica di T. diventa un elemento perturbante per chi è stato chiamato alla «ciâr di frutin». La narrazione di *Atti impuri*, più che avviarsi alla conclusione, si interrompe in questo frangente:

Non mi insospettisce ancora, con la necessaria oggettività, l'idea che si tratti di un peccato: ho provato in certi momenti paura, mai pentimento. Pietà per lui, per il suo futuro, mai orrore per quanto avevo fatto. Il rimorso rappresenterebbe il crollo di tutta la mia vita vissuta, una crisi definitiva. [...] Eravamo ambedue in balia del nostro reciproco amore: il mio furioso, conscio, impuro, il suo, benché purissimo, non meno esclusivo. In lui certo prevaleva un affetto appassionato, che lo avvicinava a me forse ancor più di quanto io fossi avvicinato a lui dal mio desiderio. Così che per merito suo anche la mia passione era purificata. [...] Così da quella realtà in cui io gli apparivo diabolico (fu egli a confessarmi più tardi che mi credeva momentaneamente preso dal Diavolo), da quella crudele realtà, egli si lasciava ben volentieri sottrarre dalla mia necessità improvvisa di ricostituire fra di noi un rapporto angelico, materno [...]. Ci trasferivamo così in un mondo di ipotesi, di illusioni valide per se stesse, per la perfetta soavità che esse davano nel presente, e non già per la loro futura realizzazione. Il futuro era in genere quello che mi atterriva: il futuro di quel ragazzo. E invece in quelle sere mi restava solo il presente: *quel* corpo che mi camminava accanto, *quei* campi invasi dalla luce, *quella* luna violenta e remota. Il nostro amore così esplodeva senza più ritegni, protetto da quel totale presente, da quella dolcissima angoscia, e da quelle lacrime (di felicità?) che restavano negli occhi dopo l'inutile vittoria sul peccato.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Ivi, pp. 123-4, 126-7 (corsivi del testo).

L'amore che vive solo nel presente, che non riesce a prefigurare un futuro che non sia pieno di terrore, rimane come una perdita, un lutto, un sacrificio che, privo di anelito di salvezza, si incancrenisce come un rimorso. Questo amore ormai lontano, come suggeriscono i deittici in corsivati, rappresenta una «inutile vittoria sul peccato», cioè sulla potenza dell'*amartia* descritta nelle Lettere paoline. Su questo epilogo si innesta la nuova elaborazione del materiale autobiografico di *Amado mio*, che Pasolini concepisce come il seguito ideale di *Atti impuri*, benché «ancor più liberato fantasticamente dalla biografia».<sup>87</sup>

Come il Paolo in cammino per Damasco, il protagonista di questo secondo romanzo, Desiderio (scelta onomastica che già denota di una maggiore oggettivazione), rimane folgorato da un giovane sconosciuto che si palesa con una reminiscenza poetica di Kavafis: «E vidi, allora, lo stupendo corpo...».<sup>88</sup> L'erotizzazione della dimensione corporea convive però con una «immagine vivente dell'abiura» perché l'oggetto desiderato porta in sé anche qualcosa di estraneo: «Ma il ragazzo era pura lontananza, Ignoto per eccellenza...»<sup>89</sup>. Il nuovo *donzel* è quindi una figurazione emblematica di ciò che rimane infinitamente inconoscibile e misterioso, e infatti, prima di venire chiamato con il suo nome proprio, viene designato mediante il pronome maiuscolo di terza persona solitamente riservato all'innominabilità di Dio: «Egli». Il ragazzo amato è l'Alterità divina del brano dei “Quaderni rossi” datato 19 gennaio 1947, la cui armonia e bellezza fisica coniuga la virilità del padre con la dolcezza materna: «In tutto il corpo del resto palpitava la madre divenuta uomo; quella dolce traduzione – dovuta al padre innamorato – del nome maschile in femminile [...]. E più aitante e asciutto il corpo si atteggiava dentro le vesti per conclamazione e formula magica maschili, più folta e sfumata ne era la mollezza».<sup>90</sup>

A questo punto interviene un ulteriore schermo letterario – dalle *Confessioni* di Nievo – che eleva al quadrato la *mise en abîme* della narrazione:

---

<sup>87</sup> Cfr. ancora la lettera a S. Mauri del 11 febbraio 1950, in LE 1, p. 401.

<sup>88</sup> P. P. PASOLINI, *Amado mio*, in RR 1, p. 200.

<sup>89</sup> *Ididem*.

<sup>90</sup> Ivi, p. 201.

Si ricordò di un certo passo delle *Confessioni* (... la sensuale licenza che toglie ai fanciulli di essere di essere innocenti prima ancora che possano divenir colpevoli... Le battaglie dell'anima si svegliarono in me prima di quelle della carne, ed appresi per fortuna ad amare prima che desiderare. Ma il merito non fu mio, come non fu colpa della Pisana...).<sup>91</sup>

Sul principio dicotomico anima/carne, Desiderio porta a compimento la *recherche* sofferente del suo predecessore in *Atti impuri*. Amare non è desiderare: il primo termine precede e, in un certo senso, comprende il secondo. Ed è una verità, questa, che viene suggellata poeticamente dal canto di un usignolo che per via petrarchesca arriva fino al «libretto» di poesie in italiano che Pasolini andava componendo in quel periodo.<sup>92</sup> Per mezzo di questo inserto, che assimila il pianto di Desiderio al canto dell'usignolo, termina l'esposizione introduttiva dei fatti da cui si sviluppa la trama di *Amado mio* dove l'innominabilità/inconoscibilità del ragazzo amato («Lui») si frantuma in una varietà di figure e di nomi che riflettono il volto inquieto dell'io che insegue famelicamente l'appagamento erotico. E infatti, dinnanzi alla nudità dell'ennesimo *frut*, Benito, il protagonista del romanzo si ritrova nuovamente scisso, coinvolto in un agone tra la sua anima e il corpo dell'Altro che attira le pulsioni della carne:

Così la lotta che Desi stava per impegnare non era tanto contro le labbra, il petto e il grembo di Benito, quanto proprio contro la sua anima... Lo guardava sempre negli occhi: era negli occhi che lo inchiodava al suo tremore... E il fanciullo naturalmente glieli prestava, glieli abbandonava, senza sapere quello

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 202.

<sup>92</sup> Ivi, p. 204: «Al timbro nostalgico del canto dell'usignolo la protesta di Desiderio, stava prendendo una piega strana: egli era gonfio di pianto [...]: tanto che una lacrima, una sola lacrima [...] fu una inaspettata fonte di consolazione. [...]. Ma il canto del rosignolo fu un'esplosione. Strappato al suo astio infantile, alla sua confusione, Desiderio si ritrovò lucido davanti a Lui. E non poté, proprio non poté, sopportare il canto di quell'usignoletto chiuso tra le acacie, perduto e ingenuamente innamorato».

che faceva (o forse sapendolo): quegli occhi che, a forza di essere guardati, stavano diventando immensi [...].

«Allora qualche volta, nello specchio ti sei guardato...» insinuò di nuovo Desiderio, con voce tremante.

«Ma sì!» ripeté il ragazzo.

«E non ti sei accorto di essere un meraviglioso pulledro?»<sup>93</sup>

La *passio* di Desiderio è una «lotta» tutta interna alla propria coscienza, una vera e propria crocifissione i cui chiodi sono gli sguardi del «fanciullo», gli «occhi» da cui stilnovisticamente si irradia la potenza amorosa. Guardare ed «essere guardati» dà vita a una schermaglia visiva che si risolve nello «specchio» chiamato a fare da garante della verità e della bellezza di Benito. Anche alla luce di questo passo l'immaginario narcisistico delle *Poesie a Casarsa* può essere letto, come ad esempio fa Antonio Sichera, non nei classici termini della contemplazione egotica ma come istanza di fessurazione dell'Io che conduce a una conoscenza più autentica dell'alterità:<sup>94</sup> «Egli non conosceva Benito. Chi era mai Benito, dietro il suo corpo? (Le battaglie dello spirito erano ben lungi dall'essere cominciate, quando già le battaglie della carne...). “Bisognava amarlo, prima” gridava dentro di sé Desi».<sup>95</sup> Questa conoscenza a cui allude il personaggio pasoliniano è certamente da intendere con una sfumatura biblica, e quindi essa non può fare a meno del corpo. Ma conoscere veramente qualcuno significa in primo luogo essere capaci di amare – come sarà nelle *Ceneri di Gramsci* –, ovvero di oggettivare il proprio desiderio; il che è quanto il Pasolini scrittore sta tentando di fare con questi esperimenti romanzeschi. Tuttavia il limite di questa operazione che vorrebbe indicare una via d'uscita dal recinto del proprio Sé è ancora una volta «determinato dall'erotismo», in quanto, come ha scritto ancora Walter Siti, «la prosa narrativa “volta verso l'esterno” si carica [...] di energia e

---

<sup>93</sup> Ivi, pp. 218-9.

<sup>94</sup> Cfr. A. SICHERA, *Poesia senza Narciso*, cit.

<sup>95</sup> P. P. PASOLINI, *Amado mio*, cit., p. 220.

di felicità espressiva solo finché è bagnata dall'eros, cioè solo se l'altro [...] è un essere sessualmente desiderabile».<sup>96</sup>

Qui facciamo sicuramente nostra questa analisi e la descrizione del movimento interno alla stesura diaristico-romanzesca di *Atti impuri* e *Amado mio*, ma non la conclusione a cui giunge lo studioso pasoliniano che riconosce a monte di questa dinamica «una modalità di narcisismo».<sup>97</sup> Schermato dal dispositivo della scrittura letteraria, ci sembra infatti di intravedere non una posa drammatica in cui «dolore e cinismo si intrecciano inestricabilmente»,<sup>98</sup> bensì l'anelito di un individuo che cerca di liberarsi delle catene di una soggettività ipertrofica.<sup>99</sup> La nostra ipotesi è che in *Atti impuri* e *Amado mio*, e prima ancora nelle *Poesie a Casarsa*, Narciso è più che altro una funzione narratologica, una maschera che cerca di far implodere, dall'interno, la *fictio* letteraria a vantaggio del vissuto reale.

Naturalmente, per quanto concerne Pasolini, provare a separare la Vita dall'Opera è *a priori* un'azione insensata nonché ermeneuticamente infeconda. Lo stesso autore, in una Prefazione ai due romanzi giovanili databile intorno al 1950,<sup>100</sup> si dimostra consapevole che esporsi al rischio della scrittura vuol dire fare i conti con l'imbarazzo che pertiene al dato biografico. Da qui si ricava che *Atti impuri* e *Amado mio* vengono considerati come una protesi e un accrescimento qualitativo dell'esperienza ad essi sottesa che Pasolini pare orientare in direzione del magistero di San Paolo:

Paolo e Desiderio combattono abbastanza contro il loro amore? È vero, fin  
che la passione li brucia, brucia con loro il loro peccato; ma al di qua della

---

<sup>96</sup> W. SITI, *Descrivere, narrare, esporsi*, cit., p. XCIX.

<sup>97</sup> Ivi, pp. XCVIII-C.

<sup>98</sup> Ivi, p. CI.

<sup>99</sup> Cfr. LE 1, 391-2: «Da certe tue parole [...] mi par di capire che anche tu, come molti altri, sospetti dell'estetismo o del compiacimento nel mio caso. Invece ti sbagli, in questo ti sbagli assolutamente. Io ho sofferto il soffribile, non ho mai accettato il mio peccato, non sono mai venuto a patti con la mia natura e non mi ci sono neanche abituato. Io ero nato per essere sereno, equilibrato e naturale: la mia omosessualità era in più, era fuori, non c'entrava con me. Me la sono sempre vista accanto come un nemico, non me la sono mai sentita dentro. [...] e allora la ricerca di una gioia immediata, una gioia da morirci dentro era l'unico scampo».

<sup>100</sup> Cfr. le *Note e notizie sui testi*, in RR 1, p. 1672.

passione, dove c'è solo la sensualità che cosa li giustifica? L'anormalità del loro amore è già una pena abbastanza grave, una «condanna a vita», è vero; ma basta soffrire per redimersi? Desiderio è punito crudelmente dalla sua stessa esperienza, sebbene egli non lo voglia, e affermi il suo diritto di fare il male, quasi fosse una vendetta contro il male stesso o contro CHI (chiunque esso sia) lo condanna. Paolo, invece, VUOLE punirsi; tutta la sua vita è stata una lotta contro l'Occhio che lo osserva. [...] Ora l'«esperienza» e il «dio» che finiscono o finiranno, prima o poi, per stremare Desiderio e Paolo restano in ombra di fronte all'evidenza del loro male. La luce dello scandalo è sempre troppo forte.<sup>101</sup>

Il lievito paolino di questo passo emerge dalla scelta di un lessico specifico imperniato sul concetto chiave della “giustificazione” che dovrebbe redimere «l'anormalità» della passione erotica dei due protagonisti. L'affermazione del diritto al «male», visto, a seconda dei due casi, come «una vendetta contro il male stesso» o come una autopunizione, è una «evidenza» sarchica: ad agire, a procurare questo male non è il libero arbitrio di un soggetto senziente, ma il peccato che risiede in lui, come nel già citato passo di Rm 7, 17-19. Di contro il bene, come scrive Karl Barth, «ha la proprietà di esigere con insistenza la realtà, di non volere soltanto essere voluto ma di volere essere compiuto».<sup>102</sup>

«La luce dello scandalo» che ha accecato Saulo a Damasco non è altro che quella “strettoia cristologica” predicata da san Paolo: per compiere il bene insito in ogni creatura è infatti indispensabile essere centrati «in Cristo».<sup>103</sup> E ancora con Barth possiamo definire meglio questa luce come

---

<sup>101</sup> P. P. PASOLINI, [Prefazione ad «Atti impuri» e «Amado mio»], in RR 1, pp. 269-70. (maiuscolo originale)

<sup>102</sup> K. BARTH, *L'epistola ai Romani*, cit., p. 246.

<sup>103</sup> Cfr. ANTONIO PITTA, *Giustificati per grazia. La giustificazione nelle lettere di Paolo*, Brescia, Queriniana, 2018. L'esegeta paolino legge così il passo di 1Cor 1, 30.

qualche cosa che si trova al di là del limite della nostra vita umana, è un rovesciamento del suo significato, è la sua realtà trasformata, determinata *totaliter aliter* poiché, in questa nostra propria domanda, è un occhio straniero, eppure conosciuto, conosciuto eppure straniero, che ci osserva [...] nella realtà non trasformata della nostra vita, nella nostra totale peccaminosità e mortalità.<sup>104</sup>

In questo senso la storia del Paolo di *Atti impuri* e di Desiderio in *Amado mio* non si spinge molto oltre rispetto a quella del Figlio-Poeta delle *Poesie a Casarsa*: «Tutto ciò che ho scritto in queste pagine era già certo implicito nei pochi versi che ho pubblicato, ma con quanta maggiore bontà, solo ora me ne accorgo».<sup>105</sup> Rimane sempre, in questa storia, il dramma di una alterità divina continuamente cercata e ripudiata, poiché, come scrive Pasolini a Giovanna Bemporad il giorno dopo la famosa riflessione dei “Quaderni rossi” (Dio è un Altro), la coscienza che «l’altro è sempre infinitamente meno importante dell’io»<sup>106</sup> prevale sull’intenzione di bene di cui partecipa comunque tutta la creazione.

### 1.3 «Voglio parole più umane»: da Paolo a Don Paolo

L’amore tra Paolo e Nisiuti in *Atti impuri* è contrassegnato anche dalla relazione pedagogica docente-allievo. Che questa rappresenti un altro aspetto importante della *Bildung* friulana di Pasolini è fuori di dubbio, e si deve ad Andrea Zanzotto il merito di aver individuato per primo le ambigue implicazioni erotiche di questo atteggiamento. Più precisamente, il poeta di Pieve di Soligo, con un lessico che riprende l’ideale della *paideia* greca (ma che allude anche al cuore

---

<sup>104</sup> K. BARTH, *L’epistola ai Romani*, cit., p. 253.

<sup>105</sup> P. P. PASOLINI, [Prefazione ad «Atti impuri» e «Amado mio»], cit., p. 270.

<sup>106</sup> LE 1, p. 281.

agapico della Prima lettera ai Corinzi), discerne i confini di questa inclinazione speculare a quella poetica di cui «agape, filia, eros» rappresentano i tre poli magnetici:

In quell'atmosfera di amore – agape, filia, eros – sulla quale tanto insistono i trattatisti, che poi è necessaria alla pedagogia per dissimulare e veicolare la sua forza di plagio: per i maestri più «devoti», cioè meno maestri, tendente a zero, ma pur sempre persistente anche se in un epsilon puntiforme. Un amore che comunque deve dilagare, persuadendo e coinvolgendo a tutti i livelli, e che in più di una civiltà venne accettato anche nei suoi aspetti legati al sesso (e diventa irrilevante che nel caso di Pasolini questo si manifestasse in un colore a parte – ma non certo nell'ambito strettamente scolastico).<sup>107</sup>

Tra le opere del decennio friulano, *Romans*, il racconto che Pasolini ricava dal progetto originario del romanzo che negli anni Sessanta diventerà *Il sogno di una cosa*, è quella in cui emerge più chiaramente la curvatura pedagogica espressa da Zanzotto. Il protagonista, Don Paolo, che rivela subito le «stimate autobiografiche del narratore, a cominciare dal nome»,<sup>108</sup> è una versione aggiornata dell'omonimo protagonista di *Atti impuri* (che era stata già rodato nel dramma giovanile *Il Cappellano*),<sup>109</sup> più consona a «una curiosa urgenza 'evangelica'»<sup>110</sup> che trapela da questo testo. Nel progetto iniziale la «vicenda amorosa» di Don Paolo, «che ama un ragazzo, Cere», si rifletteva specularmente nella «vicenda spirituale di Renata (che ama Don Paolo)».<sup>111</sup> La forma finale del racconto sdoppia invece l'amore del sacerdote nell'ambigua

---

<sup>107</sup> A. ZANZOTTO, *Pedagogia*, in AA. VV., *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Milano, Garzanti, 1978, pp. 366-7.

<sup>108</sup> ENZO GOLINO, *Il sogno di una cosa*, Milano, Bompiani, 2005, p. 31. Ma sulla passione pedagogica di Pasolini cfr. anche Roberto Carnero, Angela Felice (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Venezia, Marsilio, 2015.

<sup>109</sup> LE 1, pp. 307sgg. Sulla storia del dramma "Il Cappellano" che poi diventa *Nel '46* cfr. STEFANO CASI, *Prima della tragedia*, in *Contributi per Pasolini*, cit., pp. 28-30.

<sup>110</sup> ENZO SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2015, p. 142.

<sup>111</sup> Cfr. la lettera a S. Mauri del 11 febbraio 1950, in LE 1, 402-3: «la vicenda amorosa di Don Paolo (che ama un ragazzo, Cere, che se ne va in America col padre, e allora Don Paolo, durante uno sciopero, fa scudo col suo corpo a Nello, fratello di Cere, e muore) la vicenda spirituale di Renata (che ama Don Paolo) – ma tieni presente che sia l'amore di Don Paolo che quello di Renata non sono detti, e il lettore gli deve completamente immaginare».



amicizia con Renato (in forza del cambio di sesso di Renata) e nell'attrazione erotica per il giovane Cesare Jop (l'originario Cere).

Il nuovo *alter-ego* ecclesiastico di Pasolini ci viene presentato *ex abrupto*, con una palese memoria manzoniana, come «un giovane prete col breviario tra le mani» intento a difendere timidamente, durante una conversazione in treno, le ragioni della Chiesa cattolica contro il «materialismo» («definizione di una colpa che non esiste») del comunista Renato,<sup>112</sup> nei confronti del quale egli comincia a sentire un turbamento che si traduce in una momentanea paralisi della sua missione evangelica. «Chi è questo davanti al quale non posso predicare? [...] Questo giovane ecco, ha immedesimato sentimenti e idee, ha reso viva la sua idea...»,<sup>113</sup> si interroga Don Paolo parafrasando *Il Cantico dei Cantici* che avrà in seguito un ruolo importante nell'economia del racconto.

Al cospetto di Renato il prete ritrova, fortificato e incrinato allo stesso tempo, il principio di una *kenosis* (Fil 2, 7) per mezzo della quale si fa strada la possibilità di accogliere il divino: «Ma io non sono un uomo. Io devo testimoniare Dio, non me stesso. E allora difendi Dio, la idea divina. [...] Tu devi sempre predicare la parola...».<sup>114</sup> E proprio per ottemperare a questo proposito, dopo un primo fugace contatto con la realtà di miseria che ricade sotto la sua giurisdizione pastorale («luoghi sporchi, poveri, fuori dal mondo»)<sup>115</sup>, Don Paolo decide di istituire un doposcuola in modo che i figli di quella povera gente possano conseguire almeno il diploma elementare. Nell'intraprendere questo progetto il giovane sacerdote dimostra un entusiasmo e una vocazione missionaria che non sono troppo lontani dal fervore dell'attività apostolica di San Paolo.

Il «Borgo Romans» che dà il titolo a questo racconto, la cui toponomastica di fantasia racchiude la fascinazione romanza del dialetto friulano ma anche un'allusione (e non sappiamo fino a che punto involontaria) alla Lettera ai Romani, diviene quindi il perimetro spaziale entro cui si svolge l'attività pedagogica di Don Paolo. Anche qui, come nelle *Poesie a Casarsa*, il

---

<sup>112</sup> P. P. PASOLINI, *Romans*, in RR 2, pp. 197 e 199.

<sup>113</sup> Ivi, p. 199.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> Ivi, p. 203.

tempo friulano coincide con il tempo segnato da Cristo. La prima lezione del maestro-sacerdote riguarda appunto questo aspetto: «Duemila anni, che cifra spaventosa, eh?». <sup>116</sup> Solo dopo aver instaurato questa equivalenza temporale – diegeticamente significativa – il lettore comincia a entrare nella vicenda privata di Don Paolo grazie all’espedito di «un diario della sua esperienza d’insegnante» e quindi alla sollecitudine del narratore onnisciente che si premura di riportare «qualche passo il cui interesse naturalmente più che pedagogico sia umano...». <sup>117</sup>

Tramite questo diario, che potrebbe essere plausibilmente il camuffamento *fictional* dei “Quaderni rossi”, il cruccio intimo di Don Paolo si salda con le attenzioni dell’educatore propenso ai «moderni metodi scolastici» <sup>118</sup> (ad esempio l’attivismo) e soprattutto sensibile alle domande e ai bisogni più radicali dei suoi giovani alunni: «Che cosa riuscirò a insegnare loro? Non farò mica loro del male?». <sup>119</sup> Inquietudini, queste, che tradiscono una radice più profonda che lo stesso personaggio, in un momento di lucida e spietata autoanalisi, riesce a mettere a fuoco:

Mi chiedo un po’ allarmato se io non devo essere altro che un mezzo d’amore, una via per cui passa l’amore. È vero, farsi amare è forse necessario per ottenere il famoso entusiasmo, la fiducia dei ragazzi nello studio... Ma questa non sarà forse una delle solite, logicissime giustificazioni che io cerco per mascherare le mie terribili insufficienze, il fallimento della mia persona? Non sono in stato di grazia, e da quanto tempo non lo sono! <sup>120</sup>

Le «logicissime giustificazioni» con il quale il prete cerca di assolversi dalle proprie mancanze non reggono di fronte a una realtà che gli comunica tutt’altro: essere in uno «stato di grazia», come sa bene il Pasolini dei “Quaderni rossi, vuol dire trovare quel complesso e

---

<sup>116</sup> Ivi, p. 212.

<sup>117</sup> Ivi, p. 213.

<sup>118</sup> Ivi, p. 215.

<sup>119</sup> Ivi, p. 214.

<sup>120</sup> Ivi, pp. 215-6.

delicato equilibrio tra il desiderio dell'io e il giusto riconoscimento dell'alterità. Il Don Paolo che si interroga sulla possibilità di diventare «un mezzo d'amore», e quindi di incidere maggiormente in senso pedagogico, si pone sulla scia di Paolo di Tarso che non esita a dichiararsi «servo di Cristo Gesù» (Rm 1, 1). L'ispirazione paolina, pertanto, si rivolge anche al processo della *paideia*, il quale non va inteso come trasmissione di informazioni ma, in modo più corretto, come momento di una relazione autentica in cui si realizza lo scandalo dell'amore cristiano.

Proprio verso questa direzione convergono alcuni scritti pedagogici di Pasolini pubblicati, tra il novembre del 1947 e il febbraio del 1948, su «Il Mattino del Popolo»; ossia in un arco di tempo che coincide con la stesura di *Romans*. Sul piano tematico, le corrispondenze tra questi testi e il racconto friulano sono infatti notevoli. *Scolari e libri di testo*, ad esempio, è una disamina degli «equivoci» della scuola tradizionale alla luce delle più recenti acquisizioni delle metodologie “attive”, per cui provare a rimuoverli diviene motivo di «scandalo»:

Esistono, insomma, degli equivoci che non devono ad altro che alla loro vetustà quell'aria di inviolabilità per cui il contrapporvisi è scandalo: uno di questi equivoci è l'equazione, così spesso usata nelle scritture cristiane, *puro come un fanciullo*, la quale va benissimo se interpretata: *puro come il fanciullo che resta nell'uomo* [...]. Un insegnante che abbia superato il limite dello scandalo e riconosca concretamente in sé l'inclinazione cristiana verso il fanciullo, sa che ciò che è lecito invidiare in lui è solo l'attendibilità della «prima volta», lo stato di *ante amorem*.<sup>121</sup>

L'alveo cristiano da cui muove questa considerazione ci spinge ad ampliare il raggio semantico di questa «purezza» su cui Pasolini continuerà a insistere anche in futuro. Forti della lezione di san Paolo, possiamo dire che essa coincide con un amore sorgivo, un amore 'prima

---

<sup>121</sup> ID., *Scolari e libri di testo*, «Il Mattino del Popolo», 26 novembre 1947, in SPS, p. 50 (corsivi originali).

dell'amore' di cui resta traccia nell'essere umano anche dopo che questi ha fatto esperienza della vita. La vera azione scandalosa, in sintonia con «l'inclinazione cristiana» a fare il bene del fanciullo, sarebbe dunque di competenza dell'educatore: se egli riesce a scardinare la logica della scuola-palestra in cui «il ragazzo è costretto a una ginnastica che non lo conferma in altro che nel distinguere subito il rispettabile e l'autorevole dallo scandaloso e dall'originale»,<sup>122</sup> allora vorrà dire che ha portato a buon fine la sua missione.

L'attenzione per l'adolescente, considerato al centro del processo formativo, si ritrova anche in *Scuola senza feticci*, firmato col nom de plum Erasmo Colus,<sup>123</sup> che rispetto al precedente articolo si inoltra sul terreno psico-emozionale. La teoria della doppia natura del fanciullo – la prima rispondente a un'idea olistica «di mistero e di innocenza», diversamente della seconda «formatasi con la tettonica esteriore delle intimidazioni e delle prevenzioni»<sup>124</sup> – non riesce a dissimulare le tracce dell'autobiografia pasoliniana fortemente intrisa di tradizione cristiana:

Non c'è evidentemente nessuno che accetti Dio e le formule morali, il Paradiso e l'Inferno, con più persuasione, con più spirito di parte dell'impube. Egli, il Gratuito, vive proprio nel cuore dell'Autorità: se ama la Madre, colui che egli ammira è certamente il Padre! Verso i diciassette anni, crediamo, quando si ha il momento tipicamente cristiano dell'uomo, quando cioè si hanno fortissimi contrasti che giungono fino alla drammatizzazione, raccogliendosi intorno ai due poli del sesso e dello spirito, si ha il momento in cui le due nature si sopportano meno fra di loro. [...] Se la questione è posta in questi termini, è facile intuire quale dovrebbe essere la funzione dell'educatore-insegnante: dovrebbe essere un lavoro di liberazione e di depurazione [...] in seguito a cui venga riprovocata nell'impube la sua vera natura, ripercorrendo à rebours le cristallizzazioni dell'autorità. E poiché è ovvio che quella sua natura prima, individuale non è altro in fondo che

---

<sup>122</sup> Ivi, p. 51.

<sup>123</sup> Le ragioni per cui Pasolini si nasconde dietro lo pseudonimo sono probabilmente dovute alla preoccupazione di allontanare da sé eventuali illazioni su una sua «morbosa attenzione» per i giovani discenti. Cfr. quindi E. GOLINO, *Il sogno di una cosa*, cit., p. 23.

<sup>124</sup> P. P. PASOLINI, *Scuola senza feticci*, «Il Mattino del Popolo», 25 dicembre 1947, in SPS, p. 55.

potenzialità a peccare e quindi a riscattarsi, ossia in senso negativo e positivo peccaminosità, quello che l'educatore dovrebbe fare non sarebbe altro che mantenere il ragazzo in tale suo clima per creargli la benefica abitudine di una sia pur rozza introspezione.<sup>125</sup>

La questione pedagogica, connotata in un senso che evoca il *logos* cristiano, fornisce quindi a Pasolini il pretesto per ritornare sulle ragioni dello *skàndalon* che coinvolge la sua carne. Di fronte alle coercizioni dell'Autorità, il rapporto tra le due nature del fanciullo che inizialmente è armonico esplose quando sopraggiunge «il momento tipicamente cristiano dell'uomo», ovvero quell'evento che introduce una serie di dualità irrisolvibili: Gratuito-Autorità, Madre-Padre e, forse il più emblematico, sesso-spirito. Nonostante la primigenia natura del ragazzo, la «liberazione» da questo viluppo dicotomico dovrebbe giungere dunque da un movimento all'indietro, facilitato dall'educatore, che riscatti e asseconi la spontanea inclinazione alla «peccaminosità». Non siamo molto distanti, qui, dal Paolo di *Atti impuri* che chiede al suo Dio ignoto e terribile una giustificazione per peccare. Così come non ci è sconosciuto il retroterra della Lettera ai Romani richiamato da questo scritto di Pasolini dove il rapporto tra l'Autorità paterna e il «Gratuito» di conio materno riproduce il nesso paolino tra la Legge e il Vangelo di Cristo.

Secondo la lettura di Rm 7, 7-23 proposta da Alain Badiou, che ci sembra il caso di seguire in relazione a *Scuola senza feticci*, la Legge (*Nomos*) è da interpretare sempre in relazione al desiderio dell'uomo; per cui il peccato non sarebbe altro che «la vita del desiderio come autonomia, come automatismo»,<sup>126</sup> proprio perché la Legge orienta il desiderio, cioè fissa l'oggetto del desiderio così da vincolare quest'ultimo a quella determinata oggettualità. Ne consegue che se da una parte il soggetto desiderante, non disponendo di volontà propria, segue la via della carne e della morte poiché è reificato, dall'altra il desiderio diventa autonomo solo nella forma della trasgressione («la potenzialità a peccare» di cui scrive Pasolini). Perché ci sia

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 56.

<sup>126</sup> Cfr. A. BADIOU, *San Paolo*, cit., p. 123.

uno scambio tra il luogo della morte e il luogo della vita – ed è quanto avviene, per san Paolo, nella resurrezione – è perciò necessario interrompere il dominio della Legge. Evento, questo, che si realizza con pienezza nel «*logos tou staurou*» (1Cor 1, 18), nella parola della croce che ribalta la logica del desiderio umano a favore dell'*agàpe* cristiana. Affermando altresì che in Cristo «siamo giustificati gratuitamente» (Rm 3, 24),<sup>127</sup> Paolo di Tarso ci invita a interpretare il principio dell'Autorità (in ogni sua possibile incarnazione storica) come una contingenza secondaria e funzionale a ciò che invece si offre come espressione di una libertà più grande. Pertanto, non crediamo di incorrere nel rischio di una sovrainterpretazione se ravvisiamo, nel passaggio di *Scuola senza feticci* dove la mansione dell'*Auctoritas* traghetta il soggetto impube verso una consapevolezza del proprio amore («Egli, il Gratuito, vive proprio nel cuore dell'Autorità: se ama la Madre, colui che egli ammira è certamente il Padre!»), un'eco lontana ma ancora udibile di Galati 3, 24: «Così la Legge è stata per noi un pedagogo, fino a Cristo».

È chiaro, tornando all'argomentazione di Pasolini, che la figura che si fa carico di guidare il discente nel percorso educativo-formativo non può permettersi di riprodurre le convenzioni di un modello culturale dove «la dignità, la distanza, la indeterminatezza di una vita fisica e sessuale» agiscono in qualità di «mostri che guardano minacciosi il ragazzo dall'alto della caduta». Il «professore», continua l'articolista, non può essere infatti un «feticcio» a cui guardare con «terrore».<sup>128</sup> La via da intraprendere diventa un'altra: «Ma come suscitare nel ragazzo il gusto della critica e provocare la caduta degli idoli? Evidentemente immettendolo in un clima di scandalo e di incertezza, in cui le cose "eterne" non siano quelle imparate a memoria, ma quelle che più somigliano alle vocazioni che sono in lui».<sup>129</sup>

Le strategie educative del Pasolini insegnante, ispirate ai caposaldi dell'attivismo, mirano dunque a raggiungere un impatto che accompagni a lungo termine la crescita del ragazzo e che si riverberi nel futuro adulto. Anche in *Dal diario di un insegnante*, pubblicato sempre su «Il Mattino del Popolo» il 29 febbraio 1948, e ancora una volta a firma Erasmo Colus, troviamo

---

<sup>127</sup> Cfr. Ivi, pp. 118-9. L'avverbio greco del testo paolino, *dorean*, potrebbe anche essere tradotto con 'tramite dono', 'senza motivo', 'invano'.

<sup>128</sup> P. P. PASOLINI, *Scuola senza feticci*, cit., p. 57.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

una ricognizione dell'esperienza pedagogica dell'autore che si sovrappone al diario di Don Paolo in *Romans*; sempre che l'articolo in questione non sia da considerare un vero e proprio avantesto del racconto friulano a cui Pasolini sta lavorando proprio in quel periodo. Identica, infatti, è l'«emozione» del docente che nel corso della lezione nota «un pacato tono di scandalo, di rivelazione, che determinava in tutto il ragazzo uno stato di curiosità per tutto quello che dicevo».<sup>130</sup> Pertanto, forte di questa intesa intellettuale ed emotiva, egli può spingersi, «con astuzia calcolata, ma tutt'altro che fredda», ad affinare le proprie tecniche di coinvolgimento.<sup>131</sup> La conclusione dell'articolo collima quindi perfettamente con la pagina del diario di Don Paolo datata 27 febbraio (cioè appena due giorni prima!):

la mia passione pedagogica non avrebbe avuto più senso se avesse richiamato su di sé l'attenzione dei ragazzi, se non fosse stato puro e impersonale veicolo di insegnamento! Ed ecco che fui illuminato improvvisamente. Capii che erravo credendo che il nostro rapporto dovesse essere un rapporto di reciproco amore: no, io dovevo mettermi in disparte, ignorarmi, dovevo essere *mezzo*, non già *fine*, d'amore.<sup>132</sup>

Questa “illuminazione” che coglie Pasolini-Colus non si traduce però, sul piano pratico, in una conversione come quella di Saulo. La tragedia personale del poeta di Casarsa, lo abbiamo visto, risiede in questa impossibilità a dare un seguito fattuale alla chiamata delle origini. Come il suo autore, anche il Don Paolo di *Romans* non riesce a rimanere dentro i confini di quel *timp furlan* (segnato dal sangue di Cristo) che pure aveva spiegato così argutamente ai suoi alunni.

Nella pagina successiva del diario, datata «30 febbraio» (lapsus che ci suggerisce la fuoriuscita dalla temporalità del Borgo Romans nonché, forse, l'eccezionalità dell'evento trascritto), ritroviamo il sacerdote turbato e imbarazzato dinnanzi a Renato, poiché quest'ultimo

---

<sup>130</sup> ID., *Dal diario di un insegnante*, in RR 1, p. 1334.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 1337 (c.vi originali).

è «un'anima veramente religiosa» e «anche se dice di non credere, capisce Dio forse meglio di noi, di me».<sup>133</sup> Paradossalmente la religione del comunista Renato, che a una professione retorica di fede privilegia una *praxis* che orienta le sue scelte quotidiane, è più autentica di quella del prete, la cui crisi è sempre più manifesta:

Sono umiliato, scontento, divorato da un rimorso continuo e impalpabile. Nelle mie preghiere c'è un attrito doloroso tra il fervore e l'impotenza ad abbandonarmi... Ciò che mi rovina come uomo e come sacerdote mi rovina anche come maestro. Non so amare, non c'è Dio nel mio amore, non comunico Dio. In ogni mio gesto, in ogni mia intenzione, in ogni mia parola c'è un fondo di impurità e di imperfezione, imperdonabili. Poveri ragazzi! Perché li illudo d'amore? Perché li tengo sempre rivolti verso una Presenza che non è altro che detta, pronunciata, nominata? Ah, mio Dio, rientra in me, per un minuto, per un attimo che Ti possa rammentare...<sup>134</sup>

La disfatta di Don Paolo è radicale. Il fallimento investe l'«uomo», il «sacerdote», il «maestro» allo stesso modo e allo stesso tempo, in quanto il Dio invocato è solo un mero nome svuotato di ogni contenuto di verità, mentre «può educare solo chi sa che cosa significa amare, chi tiene sempre presente la Divinità».<sup>135</sup> Il «sapere» di cui Don Paolo è privo è una realtà che accresce di senso l'esistenza e che ristabilisce l'integrità della persona (uomo, sacerdote, maestro), cosicché ogni «gesto», «intenzione» e «parola» divengono espressione di una vera «Presenza». In forza di ciò, l'«amare» – infinito verbale che non ammette declinazioni possibili, circostanze ed eccezioni – conduce a una piena consapevolezza del proprio posto nel mondo.

Dopo questa svolta introspettiva, il personaggio di Renato, concepito come un'antitesi dialettica del personaggio principale, comincia a svilupparsi come traduzione laica e politica (e

---

<sup>133</sup> ID., *Romans*, cit., p. 216.

<sup>134</sup> Ivi, p. 219.

<sup>135</sup> *Ibidem*.



marcatamente paolina) di questa pagina diaristica di Don Paolo. «Più puro, più semplice, più umano»<sup>136</sup> rispetto al sacerdote, il giovane comunista diviene pertanto l'alfiere dell'*ethos* positivo che Pasolini intende veicolare. In una singolare digressione dalla trama del racconto, che non a caso coincide con la festa del paese, il prete si ritrova in un'osteria e, ubriaco come tutti i presenti, è testimone di un confronto politico dai toni accesi tra Renato e un compagno di partito. Mentre quest'ultimo prende la parola assistiamo a una specie di fusione tra il narratore (che riporta i fatti nel suo diario) e Renato, il quale si lascia ammaliare da «quelle battute e quelle intonazioni che [...] risuonavano come un dialetto – per così dire – omerico o vichiano».<sup>137</sup> Questa lingua fa lievitare in Renato l'idea di «un mondo di diritti inconsci, un bisogno di fratellanza umiliata, quasi un mondo in fase di creazione o un caos» che persino Don Paolo, come ammette egli stesso, potrebbe «in gran parte sottoscrivere».<sup>138</sup> È un'osservazione non secondaria, questa, perché volta a ripristinare l'orizzonte ecumenico della predicazione di San Paolo: l'utopia della fratellanza universale, che per l'Apostolo dei Gentili può realizzarsi solo «in Cristo», si traduce qui in una tensione creatrice in cui l'autore delle Lettere incontra il pensiero di Marx (scoperto proprio in quegli anni da Pasolini) sul comune terreno dell'ispirazione rivoluzionaria.

Con un ardore paolino declinato in direzione marxista, Renato, nel finale di *Romans*, intreccerà con il sacerdote uno scambio epistolare che verte proprio su questi temi, e in una lettera in particolare scrive:

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

---

<sup>136</sup> Ivi, p. 220.

<sup>137</sup> Ivi, pp. 223-4.

<sup>138</sup> Ivi, p. 224.

cioè la storia. Voi invece ancora restate nel medioevo, avete tradito l'umanità di Cristo, per adorarne solo l'inutile divinità...<sup>139</sup>

L'ermeneutica del comunista Renato, fondata sul *kairos* dell'incarnazione divina sul piano storico, si rivelerà alla lunga più proficua di quella del prete che, da parte sua, non ha mai saputo definire i termini di «quella “cosa”» che lo affligge. La “spina nella carne” (2Cor 12, 7) di Don Paolo rimane un tarlo introspettivo, l'ennesima espressione di un desiderio ossessivo incapace di misurarsi con l'Altro e pronta a rinnegare persino la verità biologica primaria: «È il corpo, il corpo, l'origine di tutto è bisogna farlo sparire».<sup>140</sup> In modo più evidente, i limiti ermeneutici del sacerdote emergono il giorno di Pasqua (coincidenza che difficilmente può essere ritenuta casuale), allorché egli cerca «a caso» nella Bibbia le risposte ai dubbi che lo assillano:

Come spesso mi accade i fare, apro a caso la Bibbia, e leggo il primo versetto che mi capita sotto gli occhi, per consultare quello che potrei chiamare lo spirito del mio destino: egli è il portavoce imparziale e spietato del parere di Dio. Naturalmente, non sbaglia mai. Qualsiasi versetto io legga calza sempre alla perfezione al mio caso, con una precisione che mi agghiaccia.

Oggi ho letto: «Il Signore parla a voi, o avanzi di Giuda: Non andate in Egitto; tenete ben a mente che io ve l'ho protestato in questo dì». (Geremia, Cap. XLII)

Interpretazione: «Il Signore parla a voi». Naturalmente! Io L'ho interrogato e Lui, per l'appunto parla *a me*.

«O avanzi di Giuda»: si potrebbe forse dare una più esatta definizione della mia persona? Non proprio «Giuda», ma «avanzo», e questo significa che qualcosa di Cristo c'è, che non c'è, quanto meno, solo e sempre Giuda...

[...]

---

<sup>139</sup> Ivi, p. 260.

<sup>140</sup> Ivi, p. 228.

«Tenete ben a mente ecc.»: io ho aperto la Bibbia proprio oggi, per consultare il Signore, e Lui mi dice di tenere bene a mente ecc. La copertura non potrebbe essere più esatta.

[...]

Io, dunque, *so* tutte le cose che il Signore vuol dirmi, ma non obbedisco, «inganno la mia anima»: non me, la mia anima. Io sono a conoscenza di tutto: ma come finirò?<sup>141</sup>

Don Paolo è un pessimo ermeneuta, e questo è il suo peccato più grande. La sapienza di cui si vanta non è indirizzata a una crescita della sua persona ma contribuisce a ingannare la sua anima. Se concepiamo la lettura come il luogo di una relazione tra due attori, dove chi legge interpella il testo a partire dal proprio vissuto per cercarvi una chiave che dia un senso alle proprie esperienze, l'atto ermeneutico del personaggio pasoliniano è destinato a fallire poiché questo presupposto è fortemente estremizzato dalla parte del soggetto-lettore. La deriva della sovrainterpretazione – come direbbe Umberto Eco – è l'esito di un processo infinitamente aperto che non si riesce a chiudere. L'atteggiamento *reader-oriented* di Don Paolo carica quindi il testo biblico di un significato che non parla, che non si rivolge a nessuno in particolare («Qualsiasi versetto io legga calza sempre alla perfezione al mio caso, con una precisione che mi agghiaccia»), che è come dire che il dialogo tra opera e fruitore è destinato a perdersi nella selva delle interpretazioni.<sup>142</sup>

Diverso è l'approccio testuale alle Lettere di San Paolo da cui si evince una “curvatura” ermeneutica che, sulla scia di Heidegger prima e Gadamer poi, privilegia non tanto le forme della conoscenza intellettuale quanto un movimento vitale (e storico) che processa continuamente i dati dell'esperienza soggettiva.<sup>143</sup> Al Don Paolo di *Romans* del resto non

---

<sup>141</sup> Ivi, pp. 228-9.

<sup>142</sup> Sull'argomento cfr. HANS ROBERT JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Bologna, il Mulino, 1987; UMBERTO ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, La Nave di Teseo, 2016; ANTONIO SICHERA, *Ermeneutiche. Punti di vista sul confine*, Leonforte, Euno, 2017.

<sup>143</sup> Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Milano, Mondadori, 2015; HANS GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2000.

interessa un tipo di conoscenza che «agghiaccia» l'esistenza, piuttosto egli sente l'urgenza di un confronto più autentico, di un desiderio che si nutre di «parole più umane» con le quali verificare il suo percorso di uomo, sacerdote e pedagogo.

Apro ancora a caso la Bibbia (ma non tanto a caso, perché scelgo le ultime pagine dove so che ci sono le Lettere di San Paolo: voglio parole più umane) e leggo: «Ma il restar nella carne (è) necessario riguardo a voi».

Non ci capisco nulla... Chi sarà mai questo «voi»? Che sia... ammettiamolo: ma perché mai è necessario...

«Restare nella carne»: amare con la carne, evidentemente. Perché è necessario che io ami con la carne. Mio Dio, non soffrivo abbastanza, per la carne... e ancora mi si incoraggia?... Proviamo a leggere avanti: «Né per causa alcuna siete atterriti dagli avversari: quel che per essi è la causa di perdizione, lo è di salute per voi, e questo è da Dio».

È un passo oscuro, che mi pare inapplicabile: però vi avverto qualche allusione, uno scoppio di luminosità che vi è trattenuto: qualcosa può essere, contemporaneamente, causa di perdizione e di salute... Salvando potrei perdermi, e viceversa... Ah mio Dio, quante sciocchezze... Devo pregare, pregare...<sup>144</sup>

Da questo passo capiamo meglio come funziona l'ermeneutica di Pasolini nei confronti di San Paolo. Che ci sia, a questa altezza cronologica (siamo nel biennio '48-'49), una familiarità testuale con Lettere è fuori di dubbio, tanto che, diversamente da quanto era accaduto poco prima, l'incontro del protagonista con le parole dell'apostolo non è casuale. Naturalmente il Pasolini *auctor* sceglie con molta cura le citazioni paoline della Lettera ai Filippesi, rispettivamente i versetti 24 e 28 del primo capitolo. A questo punto è necessario chiarire che

---

<sup>144</sup> P. P. PASOLINI, *Romans*, cit., pp. 230-1.

l'interpretazione dello scrittore non è animata da un interesse filologico teso a ristabilire la verità della "lettera", bensì tradisce un atto di appropriazione del testo, di «introiezione» del messaggio paolino che, riplasmato e risignificato alla luce delle domande che egli gli rivolge, entra nel vissuto pasoliniano e quindi nel suo sistema poetografico. In questi termini, assistiamo a una effettiva fagocitazione testuale che non teme di distorcere il senso delle parole di San Paolo e di farle aderire a un altro contesto, diverso da quello originario. È lecito, in proposito, parlare di un'operazione di *detournement*, di stornamento del significato primario e di conseguente ri-creazione di un nuovo senso, attiguo ma non sovrapponibile al primo. Le due citazioni della Lettera ai Filippesi rappresentano un esempio di quanto appena detto.

Quello che il protagonista di *Romans* legge come un invito a «restare nella carne» (“[en] tè sarkì”), ovvero ad «amare con la carne», come se avesse bisogno di una giustificazione autorevole per il proprio desiderio, è in realtà, nel testo della Lettera paolina, il culmine di un procedimento dilemmatico che alla fine converge in Cristo, fondamento di vita nonché punto di risoluzione di ogni conflitto. Osservando il passo intero della Lettera ai Filippesi si possono dunque comprendere le ragioni del “taglio” di Pasolini:

Per me infatti il vivere è Cristo e il morire un guadagno. Ma se devo (continuare a) vivere nella carne, questo è allora per me frutto dell'opera. E non so che cosa debba scegliere. Son preso tra le due cose: da un lato ho il desiderio di andarmene ed essere con Cristo, cosa di gran lunga migliore! Dall'altro lato, il rimanere ancora nella carne è più necessario per il vostro bene. (Fil 1, 21-24)

Come hanno messo in evidenza i commentatori di questo scritto, San Paolo presenta qui un'alternativa radicale vita-morte dalla quale scaturisce l'interrogativo che sembra dilaniarlo: vivere nella carne o essere “con” Cristo? In altri termini: cosa è preferibile tra una morte fruttifera e una vita fruttuosa? Se è vero che per mezzo della morte si realizza quella comunione auspicabile tra Cristo e l'essere umano (*sun Christos einai*), il restare nella carne è però, in

questa circostanza, la scelta verso cui si orienta Paolo, poiché questa gli consentirebbe di raccogliere il frutto del suo lavoro apostolico, cioè di proseguire l'opera di Cristo che si serve dell'impegno umano. Morire ed «essere con Cristo» è indubbiamente la soluzione migliore per il credente, tuttavia rimanere nella carne, per Paolo, vuol dire dare seguito alla chiamata di Damasco, e ciò è senz'altro più necessario.<sup>145</sup>

Escludendo la realtà cristica dal proprio orizzonte di vita, il Don Paolo di *Romans* non fa che ribadire i termini della vocazione di Casarsa, di quel *kairos* dove Cristo chiama ma senza squarciare l'oscurità in cui dimora il soggetto. La salvezza intravista dal sacerdote («qualcosa può essere, contemporaneamente, causa di perdizione e di salute... Salvando potrei perdermi, e viceversa»),<sup>146</sup> oltre ad essere ambigua, è effimera. Dal momento che egli non riesce ad agire, a rimuovere praticamente i motivi di inciampo della sua crisi, Don Paolo cova l'incertezza e le pene d'amore continuando ad arrovellarsi sui testi biblici, cercando in questo *maelström* ermeneutico almeno un conforto passeggero come può esserlo una «luce primaverile».

Anche nel quinto capitolo (l'unico ad avere un titolo, e tra l'altro fortemente evocativo: «Le righe del Cantico»), sempre aprendo a caso la Bibbia, il prete instaura un dialogo serrato con il Cantico dei Cantici, il poema che, come è noto, esalta la potenza dell'amore sulla morte (Più forte della morte è l'amore, Ct 8, 6). Qui, di fronte alla realtà corporea dell'*eros* («Mi baci col bacio della sua bocca»), Don Paolo è inizialmente stordito; non riesce ad afferrare il senso delle parole, «come se egli [...] mancasse di fiducia e di speranze in esse», in quanto gli diventa sempre più chiaro che «Dio, ormai, non c'era nemmeno più [...]. Non si sentiva nemmeno più il brusio del dialogo [...] ma un lungo soliloquio lo occupava tutto».<sup>147</sup> L'assenza di Dio, cioè dell'Altro da sé, condanna anche questa lettura alla sterilità: non ci può essere nessuna interpretazione perché Don Paolo non è disposto a dare un compimento alle parole del Cantico,

---

<sup>145</sup> Cfr. J. Gnilka (a cura di), *Commentario teologico del Nuovo Testamento: la Lettera ai Filippesi*, Brescia, Paideia, 1972, pp. 141-151.

<sup>146</sup> P. P. PASOLINI, *Romans*, cit., p. 231.

<sup>147</sup> Ivi, p. 242.

che pure «avevano un senso».<sup>148</sup> «Egli si raccoglieva in se stesso e guardava dentro di sé, quasi con dolcezza, la sua disperazione».<sup>149</sup>

La crisi dell'alter-ego di Pasolini esplose, come detto, nel capitolo finale, dove il prete dà finalmente il nome di Renato alla «cosa» che gli provoca turbamento. Questo epilogo, all'insegna della paura, della vergogna e dello scandalo, non può che dilatare la ferita tra il sacerdote e la comunità paesana, tra Don Paolo e il suo archetipo san Paolo: «gli pareva che tutto il paese tenesse gli occhi puntati su di lui, e che la gente avesse, guardandolo, un'espressione di curiosità, di scandalo e di ironia».<sup>150</sup> Con l'espulsione da una realtà edenica che racchiude, anche nella sua toponomastica, il cuore della cristianità si chiude l'esperienza friulana del sacerdote di *Romans*: «Corse [Don Paolo] in casa, e se ne stette seduto a lungo, nel suo studio già buio, incapace di far altro che pensare alla propria angoscia: ormai non aspettava altro che essere cacciato da San Pietro».<sup>151</sup> E la profezia è pronta per avverarsi anche per lo stesso Pasolini, di lì a breve e a pochi chilometri di distanza, in un toponimo stavolta reale: Ramuscello.

---

<sup>148</sup> Ivi, p. 243.

<sup>149</sup> Ivi, p. 248.

<sup>150</sup> Ivi, p. 263.

<sup>151</sup> Ivi, p. 263.

## Capitolo 2

### La conversione ‘romana’ e lo scandalo

#### 2.1 Tornare alla «Lus»: La meglio gioventù

All'interno dell'operazione sistematica per mezzo della quale Pasolini ridefinisce continuamente la propria biografia su un presupposto mitopoietico, la rocambolesca fuga dal Friuli dopo l'episodio di Ramuscello assume i tratti di una effettiva espulsione dalla “rosarosada” di Casarsa, di un brusco taglio ombelicale dal principio materno della sua poesia. A pochi giorni dalla nuova sistemazione, il 10 febbraio 1950, alla fidata Silvana Mauri confessa di aver incassato il colpo: «basta che mi metta alla macchina da scrivere perché tremi e non sappia più nemmeno pensare: le parole hanno come perso il loro peso».<sup>1</sup> L'impatto con la realtà romana non avviene senza traumi e determina, sul piano biografico, una forte autoproiezione paolina: «bisogna affrontare lo scandalo, mi pare dicesse San Paolo...».<sup>2</sup> Quindi, sempre in questa lettera – “paolina” per ispirazione e risonanza di temi – il poeta avverte l'esigenza di un bilancio più maturo dell'esperienza friulana:

Coloro che come me hanno avuto il destino di non amare secondo la norma, finiscono per sopravvalutare la questione dell'amore. Uno normale può rassegnarsi – la terribile parola – alla castità, alle occasioni perdute: ma in me la difficoltà dell'amare ha reso ossessionante il bisogno di amare: la funzione ha reso ipertrofico l'organo, quando adolescente, l'amore mi pareva una chimera irraggiungibile; poi quando con l'esperienza la funzione ha ripreso le

---

<sup>1</sup> LE 1, pp. 388-9.

<sup>2</sup> Ivi, p. 389.



sue giuste proporzioni e la chimera è stata sconosciuta fino alla più miserabile quotidianità, il male era ormai inoculato, cronico e inguaribile.<sup>3</sup>

Questo passaggio non è di immediata comprensione, ma possiamo supporre che ciò che Pasolini chiama «funzione», ovvero l'ostacolo ad «amare secondo la norma», sia un aggancio alla questione Legge-Peccato delle opere friulane (e della Lettera ai Romani). Il male che ha avuto modo di dilagare fino a divenire cronico, a incistarsi, concerne ancora una volta la “diversità” della pulsione erotica schiacciata interamente sul desiderio individuale («la chimera è stata sconosciuta»). L'approdo a Roma, *caput mundi* per antonomasia,<sup>4</sup> consente a Pasolini di stabilire, con una vitalità pari alla disperazione, il dominio del proprio *omphalos* esistenziale e poetico: «Qui a Roma posso trovare meglio che altrove il modo di vivere ambiguamente [...], e, nel tempo stesso, il modo di essere compiutamente sincero, di non ingannare nessuno [...], ora mi sento più leggero e la libidine è una croce, non più un peso che mi trascina verso il fondo».<sup>5</sup>

La filigrana cristologico-paolina di questo nuovo inizio emerge non soltanto sotto l'aspetto moralistico, che Pasolini comunque non sottovaluta e verso il quale nutre una diffidenza astiosa culminante nell'apologia («non ho mai accettato il mio peccato»<sup>6</sup>), ma anche quando si tratta di verificare la sua idea di “purezza” (stella polare dell'*ethos* carnale pasoliniano) calibrata sulla consueta dialettica Bene-Male di Rm 7, 1-25. Sempre a Silvana Mauri, a proposito del fratello di lei, Fabio, il poeta scrive:

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 390.

<sup>4</sup> Sul rapporto di Pasolini con il “Centro” di Roma e quindi in relazione alla categoria del periferico, Cfr. CATERINA VERBARO, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, Roma, Giulio Perrone editore, 2017, pp. 76-114; DANIELA CARMOSINO, *Conoscere per analogia: Pasolini e la categoria del periferico*, in Martino P. - Verbaro C. (a cura di), *Pasolini e le periferie del mondo*, atti del Convegno della Lums, Roma, 12 novembre 2015, ETS, Pisa 2016, pp. 115-125

<sup>5</sup> LE 1, pp. 390-1.

<sup>6</sup> Ivi, p. 391.

Fabio, ormai, è entrato in una condizione definitiva, che se gli ha tolto molto, gli ha dato altrettanto. Io ora lo invidio: invidio la sua purezza, il suo Dio, così poco freudianamente «Padre», così spirituale. Intanto mi dibatto in una vita miserabile, in una catena di vergogne. Ma come dici tu, è la punizione, non tanto (credo, ho la presunzione di credere) per il male che ho fatto, o per l'atteggiamento impuro, quanto per il bene che non ho fatto, per la purezza, che sapevo dove trovare e come amare, e che non ho raggiunto.<sup>7</sup>

La confessione della colpa, qui correlata a una patologica e recidiva mancanza di grazia, raggiunge vertici di peculiare autenticità allorché si tratta di destituire le figure che a vario titolo incarnano il principio di Autorità, a cominciare da quella del Padre. All'opposto, come abbiamo già avuto modo di commentare, la spiritualità è una prerogativa del *coté* materno, anche se per Pasolini l'argomento rimarrà sempre ambiguo e mai chiuso del tutto. Anche per questi motivi i primi esperimenti letterari del periodo romano provano a travasare il *fil rouge* di Casarsa, cioè quei moti intimi accuratamente scandagliati dalle poesie e dalle prose degli anni Quaranta, nel tempo e nei luoghi della capitale.

La “coda” romana di una stesura di *Amado mio*, a cui lo scrittore pone mano già in quello stesso 1950,<sup>8</sup> sembra convalidare questa ipotesi, oltre a corroborare le riflessioni sulla “colpa” in senso paolino:

Ho sofferto, fin da quei tempi, solo d'amore, mai di odio! Tu, povero amico pedinato dagli angeli, parli arabo con me quando parli di colpa. Che razza di colpa è la nostra? [...] La colpa è stata dei padri; non abbiamo colpa se la “mareggiata ci tira per il cuore”. Ti parlo sinceramente: mio padre non doveva sposare quella bionda londinese che io amo così teneramente.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 416.

<sup>8</sup> Ivi, p. 402. Ma cfr. anche le *Note e notizie sui testi*, in RR 1, pp. 1673-4.

<sup>9</sup> P. P. PASOLINI, *Appendice ad «Amado mio» [Parte “romana” della redazione B]*, in RR 1, pp. 302-3.

La ribellione di Desiderio, che allontana da sé la colpa per addossarne la responsabilità ai padri, si realizza in maniera più lampante in un episodio che sfiora la blasfemia. Insieme ad altri compagni sbronzi, dopo aver urinato contro la facciata di una chiesa, cerca di entrarvi per «sputare in faccia a Cristo», perché «a Cristo non bisogna perdonargliela».<sup>10</sup> Il fatto che il portone sia chiuso è una beffa e una spia emblematica dello scacco del personaggio pasoliniano, condannato alla solitudine, all'abbandono e all'impotenza. Il desiderio che non conosce Dio, potremmo dire giocando con l'onomastica del protagonista di *Amado mio*, è destinato al «castigo» più atroce. In seguito, sarà qualcun altro (ricorrendo peraltro allo stesso repertorio di lemmi e immagini della lettera a Silvana Mauri del 10 febbraio del '50) a rammentarglielo:

ma io penso che malgrado i tuoi rifiuti, è Dio che bussa alla tua porta. Non il Dio dei cristiani, s'intende, ma il Dio ragioniere delle creature sensibili. [...] Noi abbiamo sbagliato qualcosa alle origini (non è una condanna è una constatazione: come ai ciechi si sviluppa il senso del tatto, così in noi, impediti nei movimenti dell'amore, si è sviluppato il senso del peccato, con un'impressionante progressione geometrica: ad ogni impedimento si è vertiginosamente accresciuta la necessità di vincerlo). Ma avevamo delle buone ragioni per crederci in diritto di peccare? È la funzione che crea o che trasforma l'organo, vero? L'organo del peccato in noi è immenso, a causa di quella funzione aumentata in progressione geometrica ad ogni difficoltà. Quando le difficoltà sono cadute, ormai l'organo era padrone di noi [...]. Ormai basta che guardiamo, guardiamo soltanto, un corpo seducente, per compiere un peccato imperdonabile; perché la moltiplicazione avviene per un moltiplicatore con nove zeri. Stando così le cose, è difficile redimersi, lo so. Per te peggio che per me: almeno io ho avuto sempre la mania di Dio; io seguo l'evoluzione del castigo, ma tu sei castigato senza saperlo. Perché castigati?

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 320.

[...] No, non per l'oggetto del peccato [...] ma per la coscienza del peccato. Il peccato consiste nel non amare più Dio di una donna o un giovinetto.<sup>11</sup>

Basterebbe solo il passo appena citato, vera e propria *summa* dell'ermeneutica paolina di Pasolini, per comprendere in che modo la presenza di San Paolo venga assorbita e rielaborata nel sistema poetografico dell'autore bolognese. Qui egli si inoltra in un articolato ragionamento sull'origine del peccato, che, in ultima analisi, non sarebbe altro che un impedimento, un intralcio: la pietra d'inciampo che nega la piena espressione della *facies* caritatevole dell'amore. Dobbiamo quindi tenere sempre a mente il passo dei "Quaderni rossi" dove, ancor prima della marcatura del *logos* cristiano, Dio si qualifica come luogo dell'Alterità. Solo in virtù di ciò deriva quell'inclinazione per cui l'amante è disposto a diminuire il proprio ego (Fil 2, 7) al cospetto della creatura amata. Scrivendo che «la coscienza del peccato [...] consiste nel non amare più Dio di una donna o un giovinetto», il Pasolini romano si trova davanti al cuore della sua "bestemmia": Cristo, che pure si incarna in quella donna e in quel giovinetto, è sempre lontano in quanto abiurato nella sua essenza di amore-*agàpe*. Il peccato non entra nel mondo – chioserebbe San Paolo – se la colpa fosse solo quella di amare la creatura terrena più del Creatore, ma se ciò avviene è solo perché non si rivolge, a quella creatura, *lo stesso* amore che si dovrebbe indirizzare a Dio.

L'esperienza di Casarsa si chiude allora con una lezione "biblica" che, per una volta, il pedagogo Pasolini non impartisce ma riceve: «Ci sono due parole nella Bibbia che gettano su tutta la mia vita per quanto è lunga una luce d'inferno: GUAI AL SOLO!».<sup>12</sup> Autoaffermarsi come soggetti autonomi rispetto al prossimo, all'altro da sé, significa rimanere sordi al monito dell'*Ecclesiaste* scolpito in lettere capitali (4, 9); ovvero, per il poeta, rileggere il passato alla «luce» della solitudine che è una figurazione terrena dell'inferno e che nella *Domenica uliva* covava il germe della propria negazione: «TU CLÀMIS, CRIST, / E SÈNZE LUM».

---

<sup>11</sup> Ivi, pp. 327-8.

<sup>12</sup> Ivi, p. 331.

Seguendo la traccia ermeneutica di questa «luce», arriviamo alla pubblicazione de *La meglio gioventù*, edita da Sansoni nel 1954, che nelle intenzioni dell'autore vorrebbe essere il consuntivo biografico-poetico con cui apporre un punto finale all'esperienza friulana. Le ambizioni emotive ed intellettuali non possono essere più alta, se è vero che nel giugno di quell'anno il poeta confessa a Biagio Marin che il libro sansoniano è da considerarsi a tutti gli effetti «la mia prima opera pubblicata».<sup>13</sup> La studiatissima architettura della raccolta, che contempla una ripartizione in due volumi, ognuno dei quali suddiviso in libri che a loro volta vengono ulteriormente frazionati in sezioni (il tutto accompagnato da una precisa scansione cronologica che serve a orientare il lettore), risponde alla volontà di rigorosa sistemazione di tutta la produzione poetica del decennio precedente.

Come la silloge dell'edizione Landi, composta *de lonh* tra le estati casarsesi del '41 e del '42, anche *La meglio gioventù* è in qualche modo frutto di una distanza, geografica non meno che temporale, di cui il poeta si serve per riscrivere *ex novo* la sua genesi. Va da sé che tale operazione non agisce nel senso di una modifica *a posteriori* o di un commento tardivo, bensì come nei termini di una nuova interpretazione dei fatti storico-biografici alla luce del cronico ripresentarsi di «catastrofi ideologiche interne»,<sup>14</sup> che, a conti fatti, è la cifra distintiva dell'organismo mitopoietico di Pasolini. E ciò si traduce anche nello «stile» del libro, che si muove verso un ancoraggio più istituzionale della lingua poetica<sup>15</sup> senza per questo snaturare il «profondo respiro della carne»<sup>16</sup> della *plaque* d'esordio.

Nel nuovo assetto editoriale, la storia dell'io lirico che torna al paese, costituisce solo il punto di partenza di un percorso più articolato che tende a una meta più profonda e remota. In questa cornice, il secondo tempo delle antiche *Poesie a Casarsa* riservato a *La domenica uliva* acquista un rilievo maggiore, anche in virtù del fatto che alcune spie lessicali e alcuni nuclei tematici peculiari a quel componimento vengono trasferiti anche ad altri testi, benché non tutti accolti

---

<sup>13</sup> LE 1, p. 665.

<sup>14</sup> FRANCO FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 59.

<sup>15</sup> Cfr. la lettera a Luigi Ciceri del 13 gennaio 1953, in LE 1, pp. 527-8. E sulla questione si veda almeno, tra i tanti interventi del poeta, P. P. PASOLINI, *Dialet, lenga e stil*, SLA 1, pp. 65ss.

<sup>16</sup> Cfr. la lettera a Sergio Maldini del 27 dicembre 1945, in LE 1, p. 222.

nella redazione finale del libro sansoniano.<sup>17</sup> In *Aleluja*, ad esempio, il canto di lode in cui riecheggia la primavera pasquale di un «dì di Avril» è intrecciato al destino di morte del cardellino e quindi, per analogia interna, a quello del «frut di lus» a cui il soggetto si rivolge: «E jo i soj cà cun to mari / tal scur (“E io sono qui, con tua madre, nel buio”)).<sup>18</sup> Chi resta nello *scur* della terra constata che tale morte coincide con una beatitudine che vince il peccato annidato nel riso del fanciullo («Beàt / cui ch’a no’l rit pì»: “beato chi non ride più”) e che in apparenza permette di lasciarsi alle spalle la domenica di *passio*: «Da la Domènia al Lùnìs / no è gambiàt un fil / di erba tal dols mond!» (“Dalla Domenica al Lunedì non è cambiato un filo d’erba nel dolce mondo!”).<sup>19</sup>

Il compianto della madre («Ti mancìs / dal mond / doma cu’l plant di to mari»: “Tu manchi dal mondo solo col pianto di tua madre”)<sup>20</sup> introduce nel testo la dimensione cristologica che viene ulteriormente elaborata in *Romancerillo* con l’accostamento del figlio morto a una voce che si dispiega nel canto:

Fi, vuei a è Domènia,  
e a scampanotèa,  
ma il me còur al è coma  
na rama ch’a si sfuèa.

Par li fras-cis lontanis  
i sint Cenci a ciantà  
co al era enciamò vif  
ta li zemis dai àins.

---

<sup>17</sup> Cfr. TP 1, pp. 212 (*Domènia lontana*); 239 (*Lis ciampanis dal gloria*); 293 (*L’aulif di Pasca*).

<sup>18</sup> ID., *Aleluja*, in ID., *La meglio gioventù*, TP 1, p. 23.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 23-4.

<sup>20</sup> Ivi, p. 25.

(Figlio, oggi è Domenica, e suonano a stormo le campane, ma il mio cuore è come un ramo che si sfoglia. | Per i pergolati lontani sento Cenci cantare, quando era ancora vivo, nei germogli degli anni).<sup>21</sup>

Ma è soprattutto la dicotomia luce-buio, interrotta infine da una domanda-preghiera, ad anticipare il confronto Madre-Figlio de *La domènia uliva*:

Blanc par i pras  
scur par il sèil,  
il bor da l'Ave  
a no'l à pas.

Fra duciu i maj  
ch'i mi sovèn,  
lus tai seàj  
e scur tal sen,

pòura, no amòur,  
'ciamò i vuardàisu  
chista frututa,  
vuj dal Signòur?

(Bianco per i prati, buio per il cielo, il rintocco dell'Ave non ha pace. | Fra tutti i mali che ricordo (luce nei cigli, e buio nel seno), | paura, non amore, ancora guardate questa bambina, occhi del Signore?)<sup>22</sup>

Qui, come si può vedere, la traduzione pasoliniana incarcera il contrasto *lus-scur* in un inciso tra parentesi che non appartiene al testo friulano e la cui funzione è quella di anticipare,

---

<sup>21</sup> ID., *Romancerillo*, Ivi, p. 29.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 30-31.

enfaticandolo, il motivo su cui si innesta *La domenica uliva*, terza e ultima parte delle *Poesie a Casarsa* del '54.<sup>23</sup> Rispetto al componimento di dodici anni prima, il criterio che anima la revisione de *La domènia uliva* (il titolo stavolta è in dialetto) mira sostanzialmente a ridefinire, in una più ampia prospettiva macrotestuale,<sup>24</sup> la realtà spirituale della Madre; non più «sotto le spoglie del fanciullo che reca l'ulivo» ma «tal Sèil» (dal Cielo), e identificata inoltre con una «frututa da l'aulif» che sostituisce il precedente «mocolùt da l'aulif». Questo cambiamento di sesso (frututa-mocolùt), oltre a ricalibrare significativamente il desiderio erotico del soggetto poetante, conferma soprattutto ciò che avevamo intuito nella poesia *A na fruta*, dove, precludendo a questa novità de *La domènia uliva*, la giovane età della fanciulla giustificava l'apparizione del simbolo materno della rosa «ch'a vif e a no fevela» (“che vive e non parla”), chiusa cioè nel silenzio di un puro esistere biologico non intaccato dalla coscienza verbale del poeta: «Ma quant che drenti al sen / ti nassarà na vòus, / ti puartaràs sidina / encia tu la me cròus.» (“Ma quando nel petto ti nascerà una voce, porterai muta anche tu la mia croce”).<sup>25</sup>

La contrapposizione tra il silenzio e la parola ci apre dunque un'ulteriore pista ermeneutica verso il rinnovato scandalo della vocazione di Casarsa. «SÒUL LA ME VÒUS» era e rimane il grido identitario del poeta contro le «parole chiare» dei padri che gli «vivono nel petto»,<sup>26</sup> nonché contro un più esplicito tentativo della Mari-Fruta di ricondurre il Figlio alla «fratellanza» cristiana del paese tramite un “Padre nostro” opportunamente rivisitato:

Pari nistri lontàn  
 ta la mari dal sèil  
 nu tal còur da la ciera  
 coma in sun ti ciantàn.

<sup>23</sup> Cfr. Nota conclusiva di Pasolini a *La meglio gioventù* sulla traduzione, TP 1, p. 159.

<sup>24</sup> Cfr. LE 1, p. 529, dove le considerazioni sul «motivo materno» di *Tal còur d'un frut* si possono certamente estendere a *La meglio gioventù*.

<sup>25</sup> P. P. PASOLINI, *A na fruta*, in ID., *La meglio gioventù*, TP 1, p. 27. A proposito di questo testo si veda il commento di Antonia Arveda (a cura di), ID., *La meglio gioventù*, Roma, Salerno, 1998, p. 67.

<sup>26</sup> ID., *La domènia uliva*, in ID., *La meglio gioventù*, TP 1, p. 41.



Benedèt il To Nòn  
colàt tal nustrì lavri  
e tai lavris dai fradis  
parsè si perdonani.

Dani il pan ogni dì  
fin al dì da la muart  
quan' ch'i vignìn tal sèil  
par no vivi pì.

(Padre nostro lontano, nella matrice del cielo, noi dal cuore della terra, come in sogno ti cantiamo. | Benedetto il Tuo Nome, caduto sul nostro labbro e sul labbro dei nostri fratelli perché ci perdoniamo. | Dacci il pane ogni giorno, fino al giorno della nostra morte quando veniamo nel cielo per non vivere più).<sup>27</sup>

Questa ulteriore progressione in chiave cattolica de *La domènia uliva* consolida l'ambiguità della posizione del figlio verso la madre, dato che in questo modo egli, come commenta Asor Rosa, «riproduce e rigenera *dentro di sé* la consunta, secolare dialettica di purezza e peccato, tentazione e salvezza, innocenza e corruzione». <sup>28</sup> L'oscurità che suggella la chiamata di Cristo alla poesia tradisce allora un principio di negazione della genitrice che anche qui si dimostra incapace di continuare le doglie della creazione («Parsè da li me vissaris / a no èisa nassuda / la àgrima ch'al plans / il me fi benedèt?»<sup>29</sup>). Dunque la vocazione del figlio-poeta stavolta sembra sbilanciata a favore dello *scur* e contro la stessa *lus* di Saulo, cioè verso una privazione della vista che esclude la causa che la determina:

A plòuf un fòuc

---

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo (1965) - Scrittori e massa (2015)*, Torino, Einaudi, 2015, p. 291.

<sup>29</sup> P. P. PASOLINI, *La domènia uliva*, cit., TP 1, p. 35.

scur tal me sen:  
no'l è soreli  
e no'l è lus.

Dis dols e clars  
a svuàlin via,  
jo i soj di ciar,  
ciar di frutùt.

S'a plòuf un fòuc  
scur tal me sen,  
Crist al mi clama  
MA SENSA LUS.

Piove un fuoco scuro nel mio petto: non è sole e non è luce. | Giorni dolci e chiari volano via, io sono di carne, carne di fanciullo. | Se piove un fuoco scuro nel mio petto, Cristo mi chiama, MA SENZA LUCE.<sup>30</sup>

Se da un lato, proprio in virtù dei puntelli testuali relativi alla sfera materna, non è estranea, a questa conclusione, l'idea di un regresso uterino che conduce «a quel punto in cui l'oscurità che precede la vita sfiora da vicino l'oscurità che accompagna la morte»,<sup>31</sup> dall'altro rimane il fatto che la presenza di Cristo, soggetto attivo della chiamata, veicola in direzione religiosa la semantica buio-luce ed elegge ancora una volta la «ciar di frutùt» quale soglia del conflitto. A questo proposito si noti che i versi conclusivi del '54 divergono da quelli del '42 per un più diretto coinvolgimento del poeta, se è vero che il «tu clàmis, Crist» della prima versione viene riformulato in «Crist al mi clama» che accentua la relazione intersoggettiva tra chiamante e chiamato, e quindi sposta il *focus* sulla risposta di quest'ultimo. Il fatto conclamato è che a distanza di un decennio Pasolini continua ad avere chiaro il significato reale di questa vocazione. Qualche anno prima, il protagonista autobiografico de *Il disprezzo della provincia*

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 42.

<sup>31</sup> A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, cit., p. 288.

(un ennesimo racconto incompiuto nel cantiere letterario dello scrittore), facendo un bilancio dell'esperienza friulana ormai conclusa, scriveva:

È stata una malattia covata a lungo, scoppiata insensibilmente, una stupenda malattia [...]. La sensualità di questo amore è ancora e sempre verme solitario: non si potrà mai sfamare. [...] Tutta questa “poesia” la sento in me marcia, nera e degradante come il peccato. Ne ho tutta la coscienza sporca. È per colpa sua, credimi, che il nostro vizio, che è poi quello di tutti gli uomini, ci sembra così vasto e assoluto. E io [...] non ho avuto altra vocazione che per questa “poesia”. [...] Ho capito tardissimo le cose più elementari, perché ero troppo annebbiato e incallito nella pratica di essere poeta, senza sapere che cosa mai fosse un poeta (o *dovesse essere* un poeta). [...] La mia vocazione (ormai in questa lettera la chiamo così) mi ha fatto star fuori dalle realtà possibili in questo ambiente e in questo secolo. Il “mondo cattolico”: i dogmi come calamite dell'irrazionale, centri di liberazione... Il valore liberatorio del Padre... Il peccato originale (ben concreto nei nostri complessi) assolvibile attraverso una lunga costanza (la Chiesa) e a una ricerca della redenzione, che, fermo restando l'esempio di Cristo, avvenga in milioni di modi diversi, si moltiplichi cioè per il numero degli individui... il culto del dolore, il commercio diuturno con <il> divino... Sì, tutte cose che ho finito col capire, e che sono anzi un po' entrate nel mio linguaggio interiore e che mi hanno aiutato a capire me stesso... Ma le considero così fuori da me, così lontane, così inattive, così marginali, così inconcepibili... Inesistenti, infine.<sup>32</sup>

Non potrebbe esserci commento più adeguato di questo alla *Domènia uliva* del 1954. La triangolazione eros-poesia-peccato, che si staglia chiaramente alla luce di San Paolo, conferma (se ce n'era bisogno) che la vocazione poetica di Pasolini nasce da un amore sensuale per il mondo, un amore la cui realtà non può che essere sarchica. Il peccato quindi attecchisce nelle

---

<sup>32</sup> P. P. PASOLINI, *Il disprezzo della provincia*, RR 1, pp. 516-8.

forme di un «vizio» poetico che porta a un ritardo conoscitivo delle «cose più elementari». La vocazione di Casarsa allora, più che marchiare a fuoco un destino, non è altro che la forma di un autodeterminarsi, dell'autorappresentazione di una «volontà a essere poeta», come lo scrittore dirà tra qualche anno a proposito di Dante. Nella *Domènia uliva*, infatti, a chiamare Pasolini è Pasolini stesso, nelle vesti di un singolare Cristo-poeta che ritroveremo nell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*.

Tornando per un momento al passo del *Disprezzo della provincia*, ci serve infine appurare che se la conoscenza del «mondo cattolico» di Casarsa coincide con una comprensione più profonda del proprio Sé è grazie alla metabolizzazione di un «linguaggio interiore» che cristallizza il *logos* delle Lettere di San Paolo (il ruolo del Padre, il peccato originale, la redenzione, l'esempio di Cristo, ecc.). Nonostante la distanza e la marginalità di questa lezione, che evidentemente fa fatica ad accordarsi alla realtà di Roma, Pasolini sembra tuttavia voler riconoscere, e forse anche con gratitudine, il valore fondante di quanto avvenuto a Casarsa. Senza quel vissuto cristocentrico ora non ci sarebbe nessun poeta.

Se messo bene in evidenza, questo punto ci traghetta con un fondamento ermeneutico più saldo verso la *Suite furlana*, la giuntura poetica riconducibile agli anni 1944-1949 che Pasolini concepisce come «rinforzo del momento speculare, narcissico» del precedente tempo edenico.<sup>33</sup> Qui l'io poetante continua a dichiarare la propria morte («A bat na ciampana. / I soj muart»<sup>34</sup>) e ad accogliere nel suo giovane corpo la coesistenza lacerante delle contraddizioni vitali che si strutturano a partire dalla «luce» de *La domènia uliva*, come avviene in *A Rosari*:

Ta la ciera la ciar a pesa  
tal sèil a ven di lus.  
No sta sbassà i vuj, puòr zòvin,  
se tal grin l'ombrena a è greva.

---

<sup>33</sup> Cfr. R. RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 35.

<sup>34</sup> P. P. PASOLINI, *Ciants di un muàrt*, in ID., *La meglio gioventù*, cit., p. 47.

Rit, tu, zòvin lizèir,  
sintint in tal to cuarp  
la ciera cialda e scura  
e il fresc, clar sèil.

In miès da la puora Glisia  
al è pens di peciàt il to scur  
ma ta la to lus lizera  
al rit il distin di un pur.

(Nella terra la carne è greve, nel cielo si fa di luce. Non abbassare gli occhi, povero giovane, se nel grembo l'ombra pesa. | Ridi tu, giovane leggero, sentendo nel tuo corpo la terra calda e scura e il fresco, chiaro cielo. | In mezzo alla povera chiesa è pieno di peccato il tuo buio, ma nella tua luce leggera ride il destino di un puro.)<sup>35</sup>

Per questa via, segnata indubbiamente dall'ombra "rovesciata" di San Paolo, si arriva quindi a oggettivare la dialettica *lus-scur* nella figura di Narciso, il cui corpo riflette e tematizza la fedeltà del figlio al passato materno, e perciò il rifiuto di un possibile futuro dove egli assume la condizione di padre.<sup>36</sup> Il ciclo di Narciso (le tre *Danze* più la *Pastorela*, introdotte dalla *Suite* che dà il titolo all'intera costellazione di testi) si connota per la confessione poetica di quel peccato che ormai abbiamo imparato a definire: lo specchio di Narciso riflette il volto infelice dell'Io di Pasolini. Tramite Narciso, a cui viene data la parola, il poeta risolve le dicotomie relative alla sua situazione psichica rimuovendo così gli ostacoli, i tormenti e le censure che si frappongono al raggiungimento dell'eros. Verso questa figura dello sdoppiamento vanno a convergere tutti i nodi cruciali della poesia friulana: «Un frut al si vuarda tal spieli, / il so vuli al ghi rit neri. / No content tal redròus al olma / par jodi s'a è un cuàrp chè Forma.» ("Un fanciullo si guarda nello specchio, il suo occhio gli ride nero. Non contento guarda nel rovescio per vedere se è un corpo quella Forma").<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 52.

<sup>36</sup> Cfr. G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini: l'opera*, cit., pp. 91-2.

<sup>37</sup> P. P. PASOLINI, *Suite furlana*, in ID., *La meglio gioventù*, cit., p. 63.

Il riflesso di Narciso rimanda quindi l'immagine di una alterità rappresentata mediante una sineddoche corporea («il suo occhio») in cui il soggetto non si riconosce fino in fondo. La semantica del peccato (allusa dal “riso” e dal colore “nero”) genera un effetto straniante, *unheimlich*, che congela l'immagine del passato, del mondo arcaico di Casarsa, di un tempo fuori dalla storia dove la madre rimane una eterna *fruta* e il poeta si abbandona alla sensualità:

Jo frut, i vuardi tal Spieli  
e il recuart al mi rit lizèir,  
il recuart de la me vita viva  
coma erba ta na nera riva.

[...]

Lus a è la me vita, e a sùnin  
di fiesta par me tal sèil nut,  
lus a è me mari fruta e a suna  
di fiesta ta lo so clara scuna.

(Io fanciullo, guardo nello Specchio, e il ricordo mi ride leggero, il ricordo della mia vita viva come erba in una nera riva. [...] Luce è la mia vita, e suonano a festa per me nel cielo nudo, luce è mia madre fanciulla e suona a festa sulla sua chiara culla).<sup>38</sup>

Come antitesi dell'*agàpe* di San Paolo, il «nero» Narciso che desidera senza desiderio («i brami senza sen»<sup>39</sup>) sta dunque dalla parte dello *scur*, di chi risponde alla chiamata di Cristo con la consapevolezza di essere «il scur e il pàlit ta la ciar» (“lo scuro e il pallido nella carne”), «il neri e il rosa ta la ciar» (“il nero e il rosa nella carne”).<sup>40</sup> In questo nuovo immaginario la fonte di luce primaria, il sole, è un «cisindeli / di na muart di pur amòur» (“cero per una morte di puro amore”) che «a impjia il veri / dal me neri / vuli spàvit coma un flòur» (“accende il

---

<sup>38</sup> Ivi, pp. 63-4.

<sup>39</sup> ID., *Dansa di Narcis*, ivi, p. 66.

<sup>40</sup> ID., *Dansa di Narcis (II)*, ivi, p. 67.

vetro del mio nero occhio, pavido come un fiore”),<sup>41</sup> dal momento che persino le leggi del sistema copernicano si inchinano all’astro-Narciso sotto la cui luce «non c’è seduzione dell’altro, ma erotismo rivolto verso sé stesso».<sup>42</sup>

La natura di Narciso coincide con la natura ambigua del peccato dove il discernimento tra bene e male è sottoposto alla legislazione dell’Io. Un episodio analogo avviene ne *Lo specchio inesistente*, un raccontino didascalico di ispirazione kafkiana del 1946, che presenta più di un elemento di familiarità testuale con la *Suite furlana*. Il protagonista, Pietro (quindi anch’egli legato per metà all’onomastica all’autore), non vede più sé stesso allo specchio ma un «orribile scimmione, col muso intelligente e grinzoso, il petto ricoperto da un vello arruffato» che lo scruta fissamente e «sempre più a fondo». Pietro quindi tenta, senza riuscirci, di sbarazzarsi dello specchio (ma non dello scimmione!) che alla fine gli rivela che la bestia è il prodotto del «parossismo dell’omertà, che egli, giustificatamente, era venuto a stabilire con la vita segreta del giovane».<sup>43</sup>

Narciso non si lascia definire con precisione: è mostro ma anche farfalla (*Mostru o Pavea?*)<sup>44</sup> perché, in quanto entità divisa e divisiva che non esce dai confini del Sé («encia se fòur di me mai a no ès»<sup>45</sup>), la sua realtà contempla la scissione del *diabolus*. E tale natura diabolica si manifesta principalmente nel rapporto con la madre, laddove il figlio dà libero sfogo al «Matto senza Madre» che cova nel seno come un segreto inconfessabile (*Il Diaul cu la mari*),<sup>46</sup> per cui la distanza tra Figlio e Mari-Fruta potrà essere sempre attraversata senza però annullarsi mai. La gioventù del poeta-Narciso, soggetta all’ordine del tempo («i soj zòvin, vif, ’bandunàt, / cu’l cuarp ch’al si cunsuma»); “sono giovane, vivo, abbandonato, col corpo che si consuma”<sup>47</sup> non è la fanciullezza eterna della madre, fossilizzata nella sua lontana origine e raggiungibile solo con la morte. In *Suspir di me mari ta na rosa*, la rosa bianca raccolta del figlio per mezzo della

---

<sup>41</sup> ID., *Dansa di Narcis (III)*, ivi, p. 69.

<sup>42</sup> Cfr. il commento alla *Pastorela di Narcis* di A. Arveda nell’edizione de lei curata per i tipi di Salerno de *La meglio Gioventù*, cit., p. 174.

<sup>43</sup> P. P. PASOLINI, *Lo specchio insistente*, in RR 1, pp. 1300-1.

<sup>44</sup> ID., *Mostru o pavea?*, in ID., *La meglio gioventù*, TP 1, pp. 72-3.

<sup>45</sup> Ivi, p. 73.

<sup>46</sup> ID., *Il Diaul cu la mari*, in ivi, p. 77.

<sup>47</sup> ID., *Misteri*, ivi, p. 83.

quale egli sparisce riversando «la sua pace scontrosa» non è la rosa-rosada da cui, venendo alla luce, è stato espulso.<sup>48</sup>

Lasciata alle spalle la domenica degli ulivi insieme alla vicenda di una carne tormentata dal desiderio, il tempo del poeta di Casarsa è circoscritto a un Lunedì eterno e opprimente: «A è lùnìs, mama, a è lùnìs / e a no’l finirà mai pi. / Il me timp al è tal lun / par sempri vif di un dì / muart, di na fiesta vuèita» (“È lunedì, mamma, è lunedì, e non finirà mai più. Il mio tempo è nella luce per sempre viva di un giorno morto, di una festa vuota”).<sup>49</sup>

L’ultimo canto de *La meglio gioventù* attesta allora l’avvenuto passaggio dal tempo ciclico del paese<sup>50</sup> al tempo storico. *Cansìon* lascia la parola al ricordo struggente del «distìn di frut senza nè Crist / nè Mond» che per l’ultima volta si rivolge alla sua terra amata: «Ma tu se i àtu fat, / ciera cristiana, par distudà chel fòuc / ch’i ti às impijat ta la me ciar / quan’ ch’i credevi un zòuc / amati?» (“Ma tu che cosa hai fatto, terra cristiana, per spegnere il fuoco che hai appiccato alla mia carne quando credevo un gioco l’amarti?”).<sup>51</sup> Quindi nel *Conzèit* finale dal Friuli cristiano, Pasolini si autorappresenta come vittima e carnefice di un determinato sistema di valori,<sup>52</sup> cioè nei panni di chi ha subito il destino di un «cuore caldo di peccato»<sup>53</sup>: «non ho buio nel petto per tenere la tua ombra».<sup>54</sup>

Questa immissione del poeta nel tempo della Storia allontana così il poeta dal cristianesimo di Casarsa, che comunque non era mai riuscito ad assorbirlo completamente. Tuttavia è fondamentale specificare che il Cristo che limita l’orizzonte di Casarsa non è il Messia annunciato dalla predicazione di San Paolo. Il tempo cristologico della *parresia*, come ci ricorda Agamben nella sua interpretazione della Lettera ai Romani, è infatti quello messianico che si protrae infinitamente il futuro e la cui ombra si allunga sulle cose che ancora non sono

---

<sup>48</sup> Cfr. ID., *Suspir di me mari ta na rosa*, ivi, pp. 89-90.

<sup>49</sup> ID., *Lùnìs*, ivi, pp. 94-5.

<sup>50</sup> Cfr. G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini*, cit.

<sup>51</sup> P. P. PASOLINI, *Cansìon*, in ID., *La meglio gioventù*, TP 1, 99.

<sup>52</sup> ANTONIO TRICOMI, *Pasolini*, Roma, Salerno, 2020, p. 118.

<sup>53</sup> P. P. PASOLINI, *Cansìon*, cit., p. 100.

<sup>54</sup> ID., *Conzèit*, in ID., *La meglio gioventù*, TP 1, p. 101.



da venire.<sup>55</sup> Il vero Cristo, invocato nella formula aramaica del *Maranà tha*, non è l'immagine istituzionalizzata dalla Chiesa Cattolica, come sa bene Pasolini che in *Vegnerà el vero Cristo*, cioè in un attimo di «cristianesimo popolare»<sup>56</sup> fa dissolvere il “nero” di Narciso nel blu della tuta di un giovane operaio.<sup>57</sup>

## 2.2 *La voce dell'Usignolo, la parola della croce*

La storia compositiva ed editoriale dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica* rappresenta, per la critica pasoliniana, un problema ermeneutico, oltre che storico-filologico, di non poca importanza. Nato dalla costola della poesia friulana, già nel gennaio 1944 Pasolini scrive a Luciano Serra di «un libretto di meditazioni religiose».<sup>58</sup> Tre anni dopo, a Gianfranco Contini che nel frattempo vi aveva scorto «l'atteggiamento di eroe narcisistico [...] che dominava le Poesie a Casarsa»,<sup>59</sup> il poeta confessa di nutrire per la sua opera

una certa tenerezza, poiché rappresenta quel me stesso ventunenne e ancora vergine, che ritornato a Casarsa dopo molto tempo, si era lasciato suggestionare da una specie di cristianesimo paesano, non senza però trovare nel suo Eros esasperato dolci ed equivoche fonti di eresia.<sup>60</sup>

Non si ha idea del momento in cui *L'Usignolo* abbia cominciato a imbastardirsi con la parallela produzione in lingua. Di sicuro nel luglio del '49 Pasolini sente il bisogno di specificare che il libro «è da considerarsi *più appartenente al versante friulano che a quello*

---

<sup>55</sup> Cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Il tempo che resta: un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

<sup>56</sup> A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, cit., 294.

<sup>57</sup> P. P. PASOLINI, *Vegnerà el vero Cristo*, in ID., *La meglio gioventù*, TP 1, p. 117.

<sup>58</sup> LE 1, p. 188.

<sup>59</sup> Ivi, p. 259, dove è riportata sia una lettera di Pasolini, datata 16 ottobre 1946, sia la risposta di Contini inviata a «Capodanno 1947» da cui si cita.

<sup>60</sup> Ivi, p. 283.

*italiano*»,<sup>61</sup> mentre nell'ottobre del 1953, quando comunica a Sciascia che esso è «stagnante da Mondadori da tre anni», si dimostra più incline ad ascriverlo al coté della poesia in lingua.<sup>62</sup> Comunque sia, a beneficio di Vittorio Sereni, l'autore ricostruisce il retroterra culturale e umano da cui è scaturita quest'opera:

Tanto ero accecato dalla mia abnormità psicologica, dalla continuità della mia privatissima e incomunicabile vita di ragazzo, dalla incultura dell'ambiente paesano che mi circondava, dove anziché essere un provinciale (ma del provincialismo c'era in quel mio dandysmo) ero un mistico... Al quale misticismo irreligioso contribuiva il mio caso [...] di fissazione narcissica: che mi faceva sempre vivere legato a quello che un'antica religione chiama «il Doppio»; e c'era poi, ad aggravare lo sdoppiamento, la mia acutissima, disperata e ingenua moralità – di ragazzo non cattolico, ma, [...] «idealista» [...]. Alternavo come succede nell'adolescenza, un'estrema gaiezza, e in me era la «joy» poetico-religiosa dei provenzali, a estremi sconforti. Niente capacità oggettivo-realistica, quindi: il mondo era inconoscibile se non in una sua figura leggendaria e poetica. [...] Ma scusami: ho, non so perché un tremendo bisogno di giustificarmi, di lavarmi di tutto quel peccaminoso irrazionale, e della tenerezza che pure ancora sussiste in me per quelle mie eroiche avventure giovanili.<sup>63</sup>

La distanza temporale tra il Pasolini «ventunenne» e il Pasolini degli anni Cinquanta determina una disposizione ambigua del poeta verso la propria opera: se, da una parte, il bisogno di distaccarsi ideologicamente dagli anni friulani sfocia nell'apologia, nella giustificazione logica di un tessuto «peccaminoso irrazionale», dall'altra è evidente che persiste una «tenerezza» che è molto più di una semplice nostalgia. Profondamente intriso di queste

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 360 (corsivo originale).

<sup>62</sup> Ivi, p. 610.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 622-3.

contraddizioni, *L'Usignolo della chiesa cattolica* vede finalmente la luce per i tipi di Longanesi “solo” nel 1958, tra *Le ceneri di Gramsci* e *Una vita violenta*. Tale dato non è irrilevante; rientra anzi nel quadro della narrazione pasoliniana del proprio Sé, orientata, nel caso specifico, ad allentare l'*engagement* pubblico dello scrittore.<sup>64</sup> Che lo “scandaloso” tempismo della pubblicazione sia in qualche modo connesso all'argomento del libro è, infatti, una certezza di cui troviamo un debito riscontro in una lettera a Fortini.<sup>65</sup>

*L'Usignolo della Chiesa Cattolica* prosegue dunque quella strategia di riscrittura della storia iniziata dal poeta di cui *La meglio gioventù* rappresenta la tappa relativa al versante friulano. Non a caso la raccolta in lingua si apre dove si era chiuso il primo volume dell'opera friulana del '54, ovvero con l'allontanamento dell'io lirico dall'eden friulano che aveva causato l'ingresso nella Storia. La cesura, che lì era materna (l'espulsione dalla rosa), nella prosa che apre la silloge del 1958, *Le albe*, registra invece una distanza di «anni che dividono il corpo di questi ragazzi da quello dei loro padri».<sup>66</sup> Come sappiamo, è un motivo centrale, questo, per il poeta che a Casarsa ha centrato la sua voce in opposizione all'autorità paterna e quindi rigettando la continuità vitale della tradizione padre-figlio: «Corpo di tuo padre, labbra di tuo padre, petto di tuo padre, che morte risuona nel tuo canto, che vita nel tuo quieto non esistere?».<sup>67</sup> Nel riso dei ragazzi si rispecchia la morte dei padri, tuttavia la morte implica uno scorrere del tempo che confligge con l'ordine ciclico di Casarsa che contempla la stasi. L'alba del paese vede allora uno scambio di ruoli tra vivi e morti, e il poeta naturalmente non può che appartenere a questi ultimi: «Questa è una loro alba, e noi, noi siamo i morti».<sup>68</sup>

Sull'annuncio di questa morte si prefigura la traccia cristica dell'*Usignolo* che si configura a tutti gli effetti come una cristologia al quadrato, un discorso cioè che assume Cristo come oggetto di “riflessione” speculare, ma anche (e soprattutto) come attore principale di questa indagine. Per quanto riguarda più strettamente il nostro *leit motiv* paolino, possiamo dire che

---

<sup>64</sup> Cfr. su questa questione almeno G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 142; A. TRICOMI, *Pasolini*, cit., p. 114.

<sup>65</sup> Cfr. la lettera di Pasolini del giugno 1958 con acclusa la risposta di Fortini, in data 24 giugno di quello stesso anno, in LE 2, pp. 385-7.

<sup>66</sup> P. P. PASOLINI, *Le albe*, in ID., *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, TP 1, p. 387.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

questa raccolta funge da reagente chimico della *Domenica uliva*: perché, infatti, Cristo in quell'occasione chiamava alla poesia e non, come ci si sarebbe potuti aspettare, a una strada di luce come quella di San Paolo se non in ragione del fatto che la sua natura è quella di un poeta? Entrambi accomunati dalla condizione filiale, e quindi tra loro da un rapporto di fratellanza, Cristo e il Poeta sono chiaramente due figure della stessa *Passione*, quella appunto di un «sereno poeta, / fratello ferito»<sup>69</sup> che «nel corpo / sente spirare / odore di morte».<sup>70</sup> Il cantore che «qui è ben cieco, / fermo sull'ossa: / un uccelletto / insanguinato»<sup>71</sup> giunge a questa corrispondenza non prima di avere erotizzato il corpo di Cristo che custodisce il mistero del *sacer*, inviolabile e fuori dalla portata dell'umano: «Cristo, il tuo corpo / di giovinetta / è crocifisso / da due stranieri. / [...] / Battono i chiodi / e il drappo trema / sopra il Tuo ventre...».<sup>72</sup> L'allusione di questi versi a un brano autobiografico dei “Quaderni rossi”, dove il desiderio-tabù veniva definito ancora più esplicitamente, è più che una suggestione critica:

Una fantasia simile a questa l'ebbi alcuni anni più tardi, ma prima della pubertà. Mi nacque, credo, vedendo, o immaginando un'effigie di Cristo crocifisso. Quel corpo nudo, coperto appena da una strana benda ai fianchi (che io supponevo essere 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 sentimenti alla pietà e alla preghiera. Poi nelle mi fantasie apparve espressamente il desiderio di imitare Gesù nel suo sacrificio per gli altri uomini, di essere condannato e ucciso benché affatto innocente. Mi vidi appeso alla croce, inchiodato. I miei fianchi erano succintamente avvolti da quel lembo leggero, e un'immensa folla mi guardava. Quel mio pubblico martirio finì col divenire un'immagine voluttuosa: e un po' alla volta fui inchiodato col corpo interamente nudo. Alto, sopra il capo dei presenti – compresi di venerazione, con gli occhi fissi su di

---

<sup>69</sup> ID., *La Passione*, in ID., *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, cit., p. 389.

<sup>70</sup> Ivi, p. 388.

<sup>71</sup> Ivi, p. 391.

<sup>72</sup> Ivi, p. 388.

me – io mi sentivo spasimare di fronte a un cielo turchino e immenso. Con le braccia aperte, con le mani e i piedi inchiodati, io ero perfettamente indifeso, perduto.<sup>73</sup>

Tenendo conto del filtro paolino con il quale abbiamo ricondotto la semantica del peccato alla sua originaria (e filologica) accezione di allontanamento egotico da Dio, non è improprio affermare che il Cristo di questa narrazione diventa oggetto di desiderio sessuale in quanto ridimensionato alla “lettera” della crocifissione: il suo corpo nudo, lasciato in balia della decostruzione erotica del narratore, non apre alla dimensione soteriologica di cui parla San Paolo perché la radice agapica dell’amore è mortificata. L’ingenua cornice freudiana di questo episodio, dentro la quale Pasolini colloca la «discreta convenzione» che censura l’origine sensuale del desiderio, produce un transfert in cui la pulsione della *sàrx* viene sublimata in una assimilazione della figura di Cristo che diventa l’ideale alter-ego dello scrivente. Se infatti la brama di possesso fisico non può essere soddisfatta, non resta allora che incanalare questa tensione verso una *imitatio Christi* posticcia e patetica perché colui che si dichiara pronto a seguire le orme del Figlio di Dio tradisce in realtà una distanza “spirituale” da questo modello.<sup>74</sup> L’intenzione di autorappresentarsi come protagonista di questa crocifissione, sadomasochistica nella sostanza quanto estetico-decadente nei suoi riferimenti letterari, di consegnarsi cioè a un «pubblico martirio» che non ha altra giustificazione se non quella di una voluttà tutta profana, trasfigura ancora una volta lo scandalo della croce predicato da San Paolo in un tassello funzionale all’autobiografia del poeta.

Il segno di questo fraintendimento ermeneutico è dunque ben visibile ne *La crocifissione*, introdotta per l’appunto dall’esergo cruciale della Prima Lettera ai Corinzi (1, 23): «Ma noi predichiamo Cristo crocifisso: scandalo pe’ Giudei, stoltezza pe’ Gentili». La scena del testo è quella riportata dai Vangeli: «Tutte le piaghe sono al sole / ed Egli muore sotto gli occhi / di tutti: perfino la madre / sotto il petto, il ventre, i ginocchi, / guarda il Suo corpo patire».<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> ID., *Appendice ad «Atti impuri» [Dai «Quaderni rossi»]*, in RR 1, p. 136.

<sup>74</sup> Cfr. R. RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 24-9.

<sup>75</sup> P. P. PASOLINI, *La crocifissione*, in ID., *L’usignolo della Chiesa Cattolica*, cit., p. 467.

L'unica, significativa libertà che Pasolini si prende è data dalla presenza di questo sole che, contrariamente al racconto di Luca (23, 44-5), non viene coperto dalle nuvole o si eclissa bensì, come il riflettore su un palcoscenico, getta la sua luce brutale e indifferente sullo spettacolo di una rappresentazione che si dà per gli astanti. L'insistenza sui dettagli anatomici – visti in soggettiva dalla madre (e se ne ricorderà, tra qualche anno, il regista del *Vangelo*) – sottolinea la fisicità di questa morte: colui che spira in croce è innanzitutto un corpo che suscita la commozione di chi assiste alla scena: «l'Aprile / intenerisce il suo esibire».<sup>76</sup>

L'io lirico è simpateticamente coinvolto in questo quadro, al punto che di fronte al martirio cristologico deve alienarsi e quindi, dopo essersi sdoppiato, interrogarsi sul significato dell'evento sacrificale: «Perché Cristo fu ESPOSTO in Croce?».<sup>77</sup> È evidente che questa “esposizione” merita le lettere maiuscole alla stregua dell'autocoscienza poetica («SÔL LA MÉ VÔS») e della vocazione («SENSA LUM») della *Domenica uliva*, dato che lo scandaloso stoltezza di questa crocifissione mette al centro il corpo del Cristo-Poeta condannato a una morte insensata. Negli anni a venire, il Pasolini che getterà il proprio corpo nella lotta farà memoria di questa scena in cui è il suo stesso corpo a essere crocifisso con quello del nazareno. È questo, per lui, l'insegnamento della parola della croce:

Bisogna esporsi (questo insegna  
il povero Cristo inchiodato?),  
la chiarezza del cuore è degna  
di ogni scherno, di ogni peccato  
di ogni più nuda passione...  
(questo vuol dire il Crocifisso?  
sacrificare ogni giorno il dono  
rinunciare ogni giorno al perdono  
sporgersi ingenui sull'abisso.)

---

<sup>76</sup> *Ibidem.*

<sup>77</sup> *Ibidem.*

Noi staremo offerti sulla croce,  
alla gogna, tra le pupille  
limpide di gioia feroce  
scoprendo all'ironia le stille  
del sangue dal petto ai ginocchi,  
miti, ridicoli, tremando  
d'intelletto e passione nel gioco  
del cuore arso dal suo fuoco,  
per testimoniare lo scandalo.<sup>78</sup>

Sotto il sole de *La crocifissione* lo *scur* dell'evento poetico di Casarsa assume una «chiarezza del cuore», seppur di un «cuore arso dal suo fuoco» che accetta lo scandalo dove «intelletto e passione», ovvero – per dirla con un altro binomio pasoliniano – «passione e ideologia» si incontrano in un terreno che non ammette nessuna sintesi dialettica. Con il San Paolo della Prima lettera ai Corinzi Pasolini rimarca, anche nella «lingua» dell'*Usignolo*, la legittimità della sua esperienza poetica: lo scandalo è lo scandalo della poesia che, in quanto emanazione della carne, ossia di quanto c'è di più soggettivo e precario, non può accogliere la «parola della croce» che si staglia come sede della relazione, di un incontro aperto a tutta l'umanità. Secondo l'apostolo del cristianesimo, esporsi significa infatti dare testimonianza dello scandalo assumendone il *signum* tremendo nella propria vita, diventando pubblicamente scandalo per quanti osservano i comportamenti e le parole di un'esistenza riformata. Ma Pasolini, è chiaro, può seguire San Paolo solo fino a un certo punto.

*La crocifissione* chiude così l'interpretazione del poeta riguardo la *Lettera ai Corinti* dove il cuore paolino dell'*Usignolo* viene messo più a nudo. Ci troviamo qui nella sezione intitolata (non senza significato) *Paolo e Baruch*, collocata strategicamente al centro esatto della raccolta. In questa poesia, che si articola come un contrappunto poetico ad alcuni versetti della Prima lettera ai Corinzi, la voce dell'apostolo Paolo si confonde con quella di Pier Paolo generando

---

<sup>78</sup> Ivi, pp. 467-8.

una misinterpretazione analoga a quella in cui era incorso l'omonimo protagonista di *Romans*. I passi citati conservano un'eco lontanissima del senso letterale, soprattutto laddove l'autore cristiano costruisce la sua argomentazione sul *logos tou staouru*, sulla *theologia crucis* che ribalta la logica di questo mondo. Al passo di 1Cor 1,18 («imperocché la parola della croce è stoltezza per quei che si perdonano») Pasolini replica con la «sua» cristologia che rivendica la verità del suo martirio poetologico: «Era la croce consumata / dai secoli nel petto giovane. / E ne rideva, crocifisso / alla sua stoltezza fortunata».<sup>79</sup> Allo stesso modo la «saggezza dei savi» e «la prudenza dei prudenti» (1 Cor 1, 19, ma mutuati da Isaia 29, 14), che però in verità sono oggetto della collera divina, nel momento in cui confliggono con gli impeti della carne di una «gioventù felice / a dispetto del Sesso e Dio» si trasformano, rispettivamente, in una «prudenza traditrice» e in una «saggezza del pazzo».<sup>80</sup> La questione storica dello scritto paolino, che pone il problema della distanza culturale tra il messaggio cristiano e l'orizzonte greco di destinazione, è naturalmente elusa dalla poesia e dunque la terminologia che si riferisce all'antitesi *mōria/sophia* (insensatezza/saggezza) in merito al rapporto Dio-uomini viene riplasmata dai motivi dell'esclusione e del canto narcisistico: «Fui escluso dalla stoltezza. / Il fiore ha cantato e ormai non sa / più tacere: canta».<sup>81</sup> Quello che per San Paolo è il momento di massima apertura del cristiano verso l'Alterità, dove l'uomo di fede che è «in Cristo Gesù»<sup>82</sup> si identifica nella gloria del Signore («Chi si gloria si glori nel Signore»: 1Cor 1, 30, a sua volta ispirato da Geremia 9, 22-3), per il poeta diventa una circostanza che non interagisce con lo «scandalo» del proprio vissuto. Quindi, come il predecessore di *Romans*, egli chiude il libro sacro senza avervi saputo trovare una «parola viva», cioè senza averlo saputo interrogare con una predisposizione all'ascolto capace di mettere da parte le ragioni del proprio ego: «Ed ecco la parola viva! / L'aspettavo. Chiudo il freddo / testo da dove è esplosa, / torno alla mia deriva».<sup>83</sup>

Non ha una sorte diversa *Baruch*, strutturato alla stessa maniera del testo precedente: i versi del poeta commentano dei frammenti dall'omonimo libro veterotestamentario che insieme alla

<sup>79</sup> ID., *Lettera ai Corinti*, in ID., *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, cit., p. 461.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 462.

<sup>82</sup> Cfr. A. PITTA, *Giustificati per grazia*, cit., pp. 36ss. e soprattutto p. 47.

<sup>83</sup> P. P. PASOLINI, *Lettera ai Corinti*, cit., p. 462.



Lettera paolina forma questo singolare dittico ispirato alle Scritture. In questo caso il lavoro di manipolazione testuale si concentra soprattutto sulla preghiera penitenziale in cui lo scrittore biblico (che secondo alcuni esegeti sarebbe stato una specie di segretario del profeta Geremia) ricorda le infedeltà del popolo eletto dopo la liberazione dalla schiavitù d'Egitto, le quali riguardano in modo specifico – ma ciò viene strategicamente omissso da Pasolini – la “sordità” degli Ebrei alla voce del Signore: «Da quando il Signore fece uscire i nostri padri dall’Egitto fino ad oggi noi ci siamo ribellati al Signore nostro Dio e ci siamo ostinati a non ascoltare la sua voce» (Baruch 1, 19); «Non abbiamo ascoltato la voce del Signore nostro Dio, secondo le parole dei profeti che egli ci ha mandato: ma ciascuno di noi ha seguito le perverse inclinazioni del suo cuore» (Baruch 1, 21-2); «Così ci ha reso schiavi invece di padroni, perché abbiamo offeso il Signore nostro Dio e non abbiamo ascoltato la sua voce» (Baruch 2, 5). Con una variante presumibilmente ascrivibile alla traduzione biblica che il poeta prende come riferimento, se non a una citazione a memoria, «le inclinazioni del cuore nostro malvagio» danno vita a dei versi in cui Pasolini si fa interprete apologetico della sua opera: «Era, dunque, malvagio. / Non il mio, ma il nostro / cuore... Non sapevo / di quel cuore comune! / Il ragazzo è puro / teme il SUO cuore, / fa peccati di vergine...».<sup>84</sup> La purezza del cuore, il cuore del fanciullo considerato nella sua singolarità reinnerva la dialettica del peccato che è devianza dalla norma dei padri: «Al Signor Dio nostro si appartien la giustizia, ma a noi e ai padri nostri la confusione del volto» (Baruch 2, 6). Tradotto nel sistema poetico pasoliniano, il giovane volto che riproduce l'*imago* paterna genera turbamento e ribellione:

(I padri e il Padre...  
gli uni simili a noi,  
l'altro simile al padre...  
ed è il padre cattolico:  
morirà per mano  
dei suoi figli ingenui.)  
Possibile che solo

---

<sup>84</sup> ID., *Baruch*, in ID., *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, cit., p. 463.

confusione e rossore  
copra il volto dei figli?  
Il figlio si ribella  
(e nasconde il peccato),  
diverrà cattolico  
nel tempo ideale  
(rinnegando il volto  
che il tempo fa arrossire).<sup>85</sup>

La distinzione tra i padri (di Casarsa) e il Padre (biblico), che ritroveremo in una forma più articolata nella Teoria dei due Paradisi in *Teorema*, è speculare alla differenza tra il «tempo ideale» e quello storico. Questo iato temporale che rammenta la cacciata edenica dal Friuli equivale, come ne *Il disprezzo della provincia* (e per l'esattezza proprio nel capitolo intitolato *Il re di Babilonia*),<sup>86</sup> al momento dell'«esilio» dove, per garantire la sopravvivenza a sé e alla propria stirpe, diventa necessario assoggettarsi al dominatore straniero: «Così dice il Signore: Chinare le vostre spalle, e servite il Re di Babilonia e avrete QUIETE nella terra...».<sup>87</sup> L'*exemplum* di Baruch serve dunque al poeta dell'*Usignolo* per schermare la confessione del suo peccato originario nei confronti del padre: «Bisogna umiliarsi... altra / necessità ignota / al cuore cui fu ovvio / essere sempre umile. / O Re di Babilonia / un ragazzo credeva / di dover disprezzarti».<sup>88</sup> Solo attraverso questo passaggio fondamentale Pasolini può abiurare il passato e dunque riscrivere l'*incipit* della propria storia poetica: «Orgoglioso cantavo. / Proprio non lo sapevo / che, per cantare, / bisognava umiliarsi. / Non bastava accettare / con luce e coraggio! / Bisognava umiliarsi. / Credevo di difendermi / ed ero superbo».<sup>89</sup> La centralità della sezione *Paolo e Baruch* nell'architettura dell'*Usignolo* rivela allora proprio questa necessità di riconsiderare il rapporto controverso tra il padre e il figlio, «tra un Dio crudele e un Cristo

---

<sup>85</sup> Ivi, p. 464.

<sup>86</sup> ID., *Il disprezzo della provincia*, cit., p. 494.

<sup>87</sup> ID., *Baruch*, cit., p. 465.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> Ivi, p. 466.

eretico che “dà scandalo” sulla croce»;<sup>90</sup> sebbene il primo, in quanto «doppio del padre, conserva sempre una valenza negativa, dove metafisica e autoritarismo paiono fondersi tra loro nel comune rigetto».<sup>91</sup>

Ciò considerato, è possibile leggere la sequenza dei *Madrigali a Dio* della sezione successiva come un atto ambivalente di contestazione-amore verso un Dio-Padre che comunque rimane insensibile alle suppliche del figlio. E, se vogliamo continuare sul solco delle Scritture che ha un grande peso nell'*Usignolo della chiesa cattolica*, possiamo ravvisare in questo snodo testuale i segni di un *logos* getsemanico, vale a dire di quel momento unico e irripetibile nella narrazione evangelica dove l'umanità di Cristo si mostra in una solitudine estrema e priva di qualunque conforto. Continuando infatti a esibire il proprio corpo martoriato come un emblema di scandalo («In un debole lezzo di macello / vedo l'immagine del mio corpo: / seminudo, ignorato, quasi morto. / È così che mi vedevo crocifisso»),<sup>92</sup> il figlio-poeta prende atto dell'indifferenza divina-paterna («Ma Tu taci / sopra la peste del perduto agnello, / sopra il morente, bello / di nuda nostalgia»)<sup>93</sup> per scagliare poi contro di essa la sua sfida che è anche un'accusa: «E allora, o Genitore, / uccidimi: o vuoi che Ti derida / ancora con leggere / ingenuità? (È davvero / un fanciullo che ti lancia questa sfida)».<sup>94</sup> E questa non pretende di essere una strategia narcisistica, quanto piuttosto l'estrema difesa di chi ha aperto finalmente gli occhi sul fatto che la luce di Dio non è sovrapponibile alla *lus* della poesia («la luce / Tua, ch'è in me, a Te non mi conduce»)<sup>95</sup> e adesso non può fare altro che mettere a nudo il proprio cuore ferito e scisso: «Il cuore messo a nudo / mai non cesserà d'essere cuore: / Tu, Dio, come l'allodola mi sai / che *de joi* muove *sas alas contra 'l rai!*».<sup>96</sup>

La natura anfibologica dell'avverbio provenzale *contra* – che va “contro” ma anche “incontro” ai raggi del sole-padre – riassume la direzione ermeneutica dell'*Usignolo* dopo

---

<sup>90</sup> GIAN CARLO FERRETTI, *Pasolini: l'universo orrendo*, Roma, Editori riuniti, 1976, p. 112.

<sup>91</sup> PAOLO PUPPA, *Pasolini e il mistero della scena*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, cit., pp. 183-200 (p. 187).

<sup>92</sup> P. P. PASOLINI, *L'ex-vita*, in ID., *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, cit., p. 490.

<sup>93</sup> ID., *Madrigali a Dio*, in *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, cit., p. 485.

<sup>94</sup> Ivi, p. 486.

<sup>95</sup> Ivi, p. 487.

<sup>96</sup> ID., *Le primule*, in *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, cit., p. 488.

*Paolo e Baruch*, che vira decisamente verso una risignificazione dell'*imago* paterna, laddove testi come *L'annunciazione* e *Litania*, per non parlare di tutta la seconda parte della raccolta, *Il pianto della rosa*, riprendevano invece il *fil rouge* materno della poesia in friulano. Rispetto alla *Meglio gioventù* licenziata quattro anni prima, anche l'immagine di Narciso, in conseguenza di un accostamento più deciso alla simbologia testuale della madre-fanciulla, diviene soggetta a una maggiore definizione tematica. Secondo Rinaldi, lo scarto tra la produzione in lingua e quella in dialetto ha «qualcosa di scandaloso» nel modo in cui vengono reciprocamente sconfessati i «rispettivi risultati»,<sup>97</sup> e in questo senso la figura di Narciso funge da esempio paradigmatico: mentre la raccolta friulana del '54 attinge alle suggestioni letterarie e psicoanalitiche del mito classico, l'*Usignolo* ridimensiona il motivo narcisistico a vantaggio di una centratura cristica che è la cifra del libro.

Il *Sermone del diavolo* («Vai allo specchio e guardi / me, il Diavolo, ch'alza / nella lucida stanza / il nodo capo e arde»)<sup>98</sup> e, in misura maggiore, *Il Narciso e la rosa* («Vieni, caro Demonio, / e contempliamo insieme / l'assenza di Narciso / nell'argento del sogno. // [...] // Moralità o poesia / o bellezza, non so, / protendo questa rosa / a rispecchiarsi sola»)<sup>99</sup> sono certamente risultati più espliciti rispetto a *Diaul cu la mari* e in generale all'intera *Suite* della *Meglio Gioventù*. In questi esempi de *L'Usignolo* la vera identità di Narciso si palesa in relazione al figlio-Cristo-poeta. L'immaginario cattolico della raccolta permette di travasare la figura di Narciso in questo contesto, e, come ha notato giustamente Lisa Gasparotto,<sup>100</sup> essa arriva addirittura a combaciare con quella dell'Anticristo che si affaccia in una meditazione in prosa che riguarda proprio *La chiesa*:

---

<sup>97</sup> R. RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p.16.

<sup>98</sup> P. P. PASOLINI, *Sermone del diavolo*, in *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, cit., p. 419.

<sup>99</sup> ID., *Il Narciso e la rosa*, in *ivi*, p. 429.

<sup>100</sup> Cfr. LISA GASPAROTTO, *Narciso trasfigurato. Comparsa dell'Anticristo nella poesia di Pier Paolo Pasolini*, in Cinquegrani A. (a cura di), *Anticristo. Letteratura, cinema, storia, teologia, filosofia*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 203-214.

La chiesa ferita si è aperta le piaghe con le Sue mani, e un lago di sangue le è caduto ai piedi. Ed essa prima di morire ha fatto di quel lago uno specchio, e un lampo ha illuminato la Sua immagine dentro il sangue. È solo quell'immagine riflessa nel sangue che noi preghiamo! Non canta forse la voce di Cristo e non gli risponde la gente cantando dalla calda ombra? E dopo, voltando le spalle alla Chiesa, se ne va da casa. Di Cristo è restato solo il respiro.

Ah bestemmie ed eresie, unica dolce memoria di Cristo...

La nostra serenità che la morte interrompe con un sussurro di memorie è il riso dell'Anticristo. Ma che l'Anticristo ci faccia morire, faccia gridare i nostri compagni fra i tormenti, faccia bruciare il grano... Oppure nulla. Il riso dell'Anticristo, questo falso perdono, è una polvere di secoli caduta sui nomi.

È la polvere, non il peccato, a separarci dal cielo.

Cristiani, e voi detergete col sangue la polvere dai nomi.

Un usignolo canta, vuole morire: prendete il suo sangue...<sup>101</sup>

La situazione metapoetica di questo testo, incentrata sulla riflessione linguistica (i «nomi») che assimila la voce di Cristo al canto dell'usignolo, conferma la tesi di Gasparotto, la quale, in questo insinuarsi dell'Anticristo, riconosce una modalità «attraverso la quale Pasolini non sembra voler criticare il cristianesimo come concezione del mondo, ma piuttosto definire una cesura nella propria storia personale: una sorta di liberazione da un condizionamento sociale e religioso, quasi un'ossessione».<sup>102</sup> Dietro la maschera di Narciso si cela dunque quell'aspetto della biografia del poeta che ha sempre opposto resistenza al *logos* cristico, alla «luce» dell'incontro-vocazione. Va altresì detto, però, che questa nuova figurazione del 'doppio' lascia intravedere un'evoluzione importante nel sistema poetico di Pasolini: dove in precedenza il riso

---

<sup>101</sup> P. P. PASOLINI, *La Chiesa*, in *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, cit., p. 403.

<sup>102</sup> L. GASPAROTTO, *Narciso trasfigurato*, cit., p. 211.

diabolico di Narciso condannava il soggetto alla fissità e alla ripetizione, la risata dell'Anticristo, sulla scorta del *Der Antichrist* di Nietzsche, prelude qui al superamento dell'eterno ritorno e dunque alla coscienza storica de *La scoperta di Marx*, che è il punto in cui decadono tutte le contraddizioni pasoliniane ad eccezione di quella tra mondo verbale e realtà extralinguistica.<sup>103</sup>

Stando così le cose, l'identificazione cristologica dell'*Usignolo* anticipa il nodo gordiano della poesia di Pasolini degli anni Sessanta tesa tra l'espressione del Sé e la crisi-abiura della parola compromessa con il Nuovo Capitale. Già all'altezza di quest'opera, infatti, la natura di Cristo non mostra né la *facies* umana né tantomeno quella divina; essa compare nei panni di *Un Cristo* che stringe a sé il soggetto per via linguistica: «È lui? Il Suo soccorso / non è divino, no: è puro gioco / che dentro il mio io scopro, come fuoco / nel fuoco, discorso nel discorso».<sup>104</sup> Ma stabilire l'equivalenza tra questo Cristo e la *Lingua* significa anche ammettere lo scarto, l'irriducibilità dell'Evento rispetto alla sua formulazione verbale, e quindi, contestualmente, la sclerosi e la fissità di morte di una statua per mezzo della quale il poeta giunge persino a rinnegare le proprie origini:

Amai la statua più nuda d'amore:

dov'ero carne essa era avorio.

[...]

Tu, orribile statua, sei la morte

nel mio passato, io non voglio più

volerti, voglio il mio silenzio nudo,

il silenzio del fanciullo che un'Europa

senza statue accendeva con l'aurora,

del fanciullo che in dialetto vola

sul suo vergine cuore senza mondo.

Rinnego tutto quanto ho confessato

---

<sup>103</sup> Ivi, pp. 212-4.

<sup>104</sup> P. P. PASOLINI, *Un Cristo*, in *L'usignolo della chiesa cattolica*, cit., p. 450.

per commuoverti, rinnego il mio peccato  
e il mio rimorso: sarò avorio anch'io,  
avorio di un fanciullo ignoto a Dio.<sup>105</sup>

L'abiura evidente di questi versi ci riporta alla temperie dei "Quaderni rossi" e dintorni casarsesi. A questo punto non possiamo che constatare ciò che avevamo intuito a proposito della scrittura confessionale degli anni Quaranta, parallela a quella poetica: il Narciso-Anticristo dell'*Usignolo*, «che si specchia / amante senza amore, con l'orecchia / distratta dalle voci che l'amore / senza parole inventa»,<sup>106</sup> agisce come contraltare dell'*agàpe* cristico, secondo l'attribuzione del già citato San Paolo. Il che ci riporta al nodo ermeneutico della questione, perché un interprete della Prima lettera ai Corinzi rispettoso della voce del testo, che sia cioè un custode sensibile della parola biblica, non potrebbe mai affermare che «L'amore infine è aridità».<sup>107</sup> Se Pasolini invece lo fa è perché evidentemente il «sogno» di una realtà diversa – quella di Cristo – è solo intravisto su un piano cognitivo e non nella sfera della carne, della *sua* carne. La logica marxiana lo aiuta certo a calibrare questo sogno con più precisione storica, a spingersi fuori dal guscio dell'io verso una nuova realtà, ma non a portarlo a compimento, a trasformarlo in *praxis*: «Non soggetto ma oggetto / madre! un inquieto fenomeno, / non un dio incarnato // con i sogni nel petto / di ansioso figlio! anonima / presenza, non desolato / io!».<sup>108</sup> Eppure, nonostante questo inesausto disincarnare e disinnescare il mistero, anche depotenziato dall'orizzonte salvifico lo scandalo non smette di essere tale:

Ma c'è nell'esistenza  
qualcos'altro che amore  
per il proprio destino.

---

<sup>105</sup> ID., *Lingua*, in *ivi*, pp. 447-8.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 448.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 449.

<sup>108</sup> ID., *La scoperta di Marx*, in *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, *ivi*, p. 502.

È un calcolo senza  
miracolo che accora  
o sospetto che incrina.

La nostra storia! morsa  
di puro amore, forza  
razionale e divina.<sup>109</sup>

### 2.3 *Agapizzare l'eros: dalle Ceneri al romanzo*

La strategia della riscrittura portata avanti con *La meglio gioventù* e con *L'Usignolo della chiesa cattolica* ci mostra il bivio davanti al quale Pasolini è chiamato a fare una scelta. Se da una parte c'è la vicenda privata di un soggetto incapace di concepire la relazione con l'Altro al di fuori di un modello puramente erotico, ovvero la storia del poeta che, eleggendo la propria esperienza a centro del mondo, si condanna all'autoesclusione (che però è anche, come abbiamo visto, un venire escluso) rispetto a una comunità marchiata dal segno di Cristo; dall'altra si profila il sogno di questo stesso soggetto che comincia a intravedere, soprattutto nell'ultimo biennio friulano, la possibilità di ricomporre l'unità perduta allineando la sua biografia a un tessuto comunitario di ispirazione gramsciano-marxista.

L'interferenza dello sguardo friulano sulla rappresentazione di Roma è dunque un dato testuale inconfutabile,<sup>110</sup> in particolare laddove Pasolini continua ad affidare alla scrittura diaristica il compito di registrare – stavolta non più in prosa ma in versi – l'impatto dell'io lirico con la nuova realtà: «io non posso che restare fedele / alla stupenda monotonia del mistero».<sup>111</sup> I testi che anticipano i poemetti delle *Ceneri di Gramsci* sono da considerare un territorio di confine, una soglia «tra i due mondi». L'evoluzione del poeta sarebbe infatti impensabile senza questo processo di metabolizzazione del decennio precedente. Quando troviamo espresso al

---

<sup>109</sup> Ivi, pp. 502-3.

<sup>110</sup> Cfr. GIORGIO NISINI, *Paesaggi friulani e periferie romane nella narrativa di Pier Paolo Pasolini*, pp. 67-74 (p. 68).

<sup>111</sup> P. P. PASOLINI, *Roma 1950. Diario*, in TP 1, p. 699.



passato il nodo delle precedenti controversie friulane («sulla purezza / passava il peccato senza scalfirla, / sull'ignoto il noto come un elemento / estraneo, sulla carne il pentimento / come parte di essa»)<sup>112</sup> riusciamo quasi a visualizzare – immergendoci «nell'aria grigia, / elettrica – nelle voci rassegnate / che sfumano pei sobborghi contro Roma / morta sotto il cadavere del cielo» – la grana di una nuova luce: «È questo / il momento, in cui non vibrando violento / il dolore di essere altro da Te, / di peccare di non-amore, si para alla coscienza / il disordine in cui lascio il mio spirito. / Atroce apparizione, a cui non so riscuotermi».<sup>113</sup> Avevamo già visto il venticinquenne gozzaniano fronteggiare questo «disordine» e provare a riempire lo iato tra Sé e il mondo cadendo nella “cara” colpa del possesso narcisistico, ma mai spingersi ad abbracciare la realtà accettando in modo maturo persino il «dolore» della distanza, come sembra invece disposto a fare la sua versione matura: «A me interessa, prima di morire, di “capire” il mondo in cui sono, non di goderlo attraverso un qualche possesso che non sia d'amore».<sup>114</sup> E questa è la via del dopo-Casarsa.

Roma allora, al di là di un ampliamento delle possibilità dell'umano che si traduce, a livello testuale, in un'estensione sintattica del respiro poetico animato da una «volontà di dizione totale della realtà»,<sup>115</sup> rappresenta anche un banco di prova dove il poeta è chiamato a fare esperienza diretta, senza compromessi o schermi letterari, di quella forma di amore testimoniata dal “vangelo” di San Paolo. «Tutto era umano, / in quella strada, e gli uomini vi stavano / aggrappati, dai vani al marciapiede, / coi loro stracci, le loro luci»<sup>116</sup>, scrive un Pasolini quasi incantato da quella visione proletaria in uno dei tanti prodromi delle *Ceneri*. Anche se è vero che subito dopo egli interrompe questo sguardo e con amara lucidità ammette che «tuttavia chi passava e guardava / privo dell'innocente necessità, / cercava, estraneo, una comunione, / almeno nella festa del passare e del guardare. / Non c'era intorno che la vita: ma in quel morto / mondo, per lui, ricominciava la Realtà».<sup>117</sup> Estraneità e ricerca di una consonanza con il mondo del sottoproletariato romano sono i due poli ossimorici entro cui si muove l'io delle *Ceneri di*

---

<sup>112</sup> ID., [Dai Diari 1943-1953], ivi, p. 741.

<sup>113</sup> Ivi, p. 742.

<sup>114</sup> Cfr. lettera di Pasolini a B. Marin del 18 marzo 1955, in LE 2, p. 42.

<sup>115</sup> S. AGOSTI, *La parola fuori di sé*, cit., p. 20.

<sup>116</sup> P. P. PASOLINI, *Correvo nel crepuscolo fangoso* [Dai Diari 1943-1953], TP 1, p. 755.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

*Gramsci*, in cui persino il concetto di «Realtà» – fulcro della poetica pasoliniana – partecipa di questa ambivalenza. Rimanendo sempre all'interno di questo testo (*Correvo nel crepuscolo fangoso*), va segnalato che in una versione antecedente il poeta era «perduto dai secoli cristiani / che in quella gente si erano perduti»;<sup>118</sup> variante “cristiana” da non trascurare perché introduce il rapporto ambiguo con le «disfatte borgate / irreligiose»<sup>119</sup> che nella raccolta del '57 incarnano l'idea pasoliniana di popolo.

È attraverso questa relazione, d'amore non meno che di classe, che Pasolini poeta ridefinisce la categoria del “religioso”, accostandola e facendola reagire con quella semanticamente attigua (ma non sinonimica) del “sacro”. La «specie / dei poveri rimasta sempre barbara» è esclusa dalle «vicende / segrete della luce cristiana»<sup>120</sup> perché non ci può essere comunicazione tra i due mondi se manca una lingua comune: la “purezza” e la “corruzione” della realtà popolare non sono i termini della religione che nel nome di Cristo – che il grande assente delle *Ceneri* – ha fondato un'istituzione borghese, così che l'«innocenza», al pari dell'«impurezza», sembra accendersi «di popolare gioia, ed è una noia / irreligiosa».<sup>121</sup>

Qual è dunque il confine e la «luce» (*Lum* o *Lus*) di ciò che chiamiamo religione, sembra chiedersi il Pasolini “gramsciano” degli anni Cinquanta. Certamente nell'*epos* delle borgate egli trova l'alterità di un «tempo» metastorico che fa sì che l'esperienza della *religio* coincida con le manifestazioni del sacro più adatte a «esprimere un ethos antropologico – lo spirito del luogo e dei suoi abitanti nuovi e antichi»,<sup>122</sup> piuttosto che una dimensione metafisica *tout court*. La realtà dalle *Ceneri di Gramsci* può fare a meno del verbo cristiano; è un'altra la ragione che affraterna il popolo, cioè la religione che lo rappresenta e che va ricercata solo al suo interno, nel suo dna. «La via d'uscita // verso l'eterno» – si legge in *Picasso* – si dà «nel restare / dentro l'inferno con marmorea // volontà di capirlo»,<sup>123</sup> in quanto la «salvezza» non passa da nessuna

---

<sup>118</sup> Per la variante in questione cfr. le *Note e notizie sui testi*, in TP 1, p. 1621.

<sup>119</sup> P. P. PASOLINI, *L'Appennino*, in *Le ceneri di Gramsci*, TP 1, p. 780.

<sup>120</sup> Ivi, p. 782.

<sup>121</sup> ID., *Picasso*, in ivi, p. 787.

<sup>122</sup> C. VERBARO, *Pasolini. Nel recinto del sacro*, cit., p. 81.

<sup>123</sup> P. P. PASOLINI, *Picasso*, cit., p. 793.

morte sacrificale. Qui «Storia» e «Preistoria» convivono sullo stesso piano semantico-temporale: «la luce è frutto di un buio seme».<sup>124</sup>

Se pensiamo all'inizio casarsese, non è fuori luogo affermare che la prospettiva nazionale e civile della raccolta romana tesa verso l'ideale gramsciano di una collettività che si salda intorno a valori puramente "umani", realizza per questa via "altra" l'ispirazione cristiana alla fratellanza universale richiamata dai «fràdis in Crist» nella paolina *Domenica uliva* del 1942. Il Figlio cristico delle *Poesie a Casarsa* è diventato un uomo; il che significa che il doppio confronto con il Padre e con la Madre non vincola più l'espressione della sua identità, tanto è vero che nelle *Ceneri di Gramsci* le figure genitoriali sono pressoché assenti e gli unici legami di sangue sono quelli fraterni. È appunto ai fratelli – non più in Cristo ma in Gramsci – che bisogna rivolgersi se si vuole riconoscere sé stessi nello sguardo dell'altro («ed è / così mio quello sguardo fraterno! / così profondamente familiare»<sup>125</sup>). Ha quindi ragione Fernando Bandini nel sostenere che «il vero tema delle *Ceneri* è la conquista della maturità da parte del poeta dopo l'Eden friulano», ovvero l'«acquisizione di una ideologia laica che gli offre una interpretazione non solo della storia del mondo ma anche della propria storia privata».<sup>126</sup>

Pasolini non fa nulla per nascondere l'identificazione con Gramsci, «non padre, ma umile / fratello».<sup>127</sup> L'illustre *exemplum* gli è congeniale per filtrare il suo rapporto con la realtà popolare, per guardare a essa in maniera obliqua in modo da riscoprirvi, «oggettivata e macroscopicamente riflessa, l'antica dialettica individualistica tra peccato e salvezza, odio e amore, purezza e corruzione».<sup>128</sup> Il confronto scandaloso con il fondatore del Partito Comunista Italiano – «Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / con te e contro te»<sup>129</sup> – va perciò inteso «come un mio fatto personale, non come un fatto paradigmatico»,<sup>130</sup> scrive l'autore, che in un'altra occasione (una lettera a Leonetti del '58) rincara il concetto:

---

<sup>124</sup> ID., *L'umile Italia*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 804.

<sup>125</sup> ID., *Comizio*, in *ivi*, p. 799.

<sup>126</sup> FERNANDO BANDINI, *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*, in TP 1, pp. XXXIII-IV.

<sup>127</sup> P. P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, in *ivi*, p. 815

<sup>128</sup> A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, cit., p. 298.

<sup>129</sup> P. P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, in TP 1, p. 820.

<sup>130</sup> Cfr. la lettera di Pasolini a Italo Calvino del 6 marzo 1956, in LE 2, p. 175.

io non contrappongo mai il disordine esistenziale e sensuale all'ordine razionale (nella fattispecie marxista) come due termini dialettici: so benissimo che il primo è il male, e la poesia l'ho scritta proprio per la violenza, quasi religiosa, con cui sentivo e sento questo male: è un atto di accusa, perfino eccessivo contro me stesso, un *mea culpa* un po' masochistico.<sup>131</sup>

La “conversione” marxista delle *Ceneri*, che non rinnega il «violento / e ingenuo amore sensuale»<sup>132</sup> del poeta verso il mondo, conserva dunque il dramma personale di chi sente «svuotate le ragioni borghesi, e ridotto a puro irrazionale e amore cristiano»<sup>133</sup> le ragioni storiche dell'individuo. Che è quanto Pasolini aveva scritto all'amato Betocchi tra l'ottobre e il novembre del 1954:

Io mi trovo nel vuoto, né qua (benché ancora qua per la violenza della memoria, per la coazione di un'infanzia e di un'educazione) né là (benché già nell'aspirazione, nella simpatia per una vita che si rinnovi, e proponga una fede se non altro nel suo essere in atto). Tutto ciò è scandaloso: prima, perché implica un tradimento della mia classe e quindi di molti di coloro (come lei) che sono gli unici con cui ho un dialogo d'amore; secondo, perché è senza soluzione, perché manca del coraggio di una definitiva e virile scelta per l'altra classe e il suo partito. Ma sempre una posizione sincera è scandalosa, questo è uno dei concetti assoluti del cristianesimo, non è vero? Io non manco di coraggio, sento solo che in questo momento una scelta sarebbe un atto disperato: un atto irrazionale, richiedente una forma di misticismo, se decidessi per il «là», un atto rinunciatario, pericolosamente viziato, se mi assestassi definitivamente – a godere estasi cattoliche e squisite borghesi – di

---

<sup>131</sup> Cfr. lettera a Leonetti (20 gennaio 1958), in LE 2, p. 369.

<sup>132</sup> P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, in TP 1, p. 819.

<sup>133</sup> Cfr. lettera a Carlo Betocchi (26 ottobre 1954), in LE 1, p. 694.

«qua». [...] ma lei vedrà che tutto questo è detto meglio in un poemetto che sto correggendo e riguardando e che presto uscirà da qualche parte...<sup>134</sup>

Quindi, alla replica di Betocchi incentrata sulla constatazione che «Cristo solo interpreta il mondo, ossia vive la sua vita integralmente risolutiva del dramma del bene e del male: perduto di vista il quale; [...] sostituitavi qualsiasi altra finalità che non sia il vivere lottando col cuore di Cristo nel nostro; [...] perduto di vista il sentimento che non viviamo per questo dramma, evidentemente nascono tutti i guai nei quali ti senti rivoltato»,<sup>135</sup> il poeta delle *Ceneri* non riesce a trovare parole diverse da quelle che il comunista Renato aveva spedito per lettera al Don Paolo in *Romans*:

noi dobbiamo esternare e far concreto l'amore: proprio l'amore metastorico di Cristo. Badi che Cristo, facendosi uomo, ha accettato la storia: non la storia archeologica, ma la storia che si evolve e perciò vive: Cristo non sarebbe universale se non fosse diverso per ogni diversa fase storica. Per me, in questo momento le parole di Cristo: 'Ama il prossimo tuo come te stesso' significano: 'Fa' delle riforme di struttura'.<sup>136</sup>

Quello portato avanti nelle *Ceneri di Gramsci* (inteso qui come il poemetto eponimo) non è un discorso politico ma, ancora una volta, poetico-biografico. L'apertura sociale funge da paravento all'inesausta interrogazione pasoliniana della luce, che costituisce il *fil rouge* di tutti i componimenti della raccolta e che sfocia, nella quinta parte della poesia dedicata a Gramsci, in una domanda quasi brutale nella sua ingenua essenzialità: «ma a che serve la luce?». <sup>137</sup> La

---

<sup>134</sup> Ivi, pp. 695-6

<sup>135</sup> La risposta di Betocchi (19 ottobre 1954) si legge in ivi, p. 697.

<sup>136</sup> Ancora Pasolini a Betocchi il 17 novembre 1954, in ivi, p. 709.

<sup>137</sup> P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, in TP 1, p. 821. Ma tutta la raccolta gramsciana si può leggere come una serrata interrogazione della «luce» che, oltre a costituire una sorta di *fil rouge* tematico del libro, anticipa l'ulteriore elaborazione di questo motivo ne *La religione del mio tempo*.

risposta è una digressione personale che oggettiva il peccato, non più vessillo dietro cui si cela la diversità dell'autore bensì realtà comune e condivisa:

Non dico l'individuo, il fenomeno  
dell'ardore sensuale e sentimentale...  
altri vizi esso ha, altro è il nome

e la fatalità del suo peccare...

Ma in esso impastati quali comuni,  
prenatali vizi, e quale

oggettivo peccato! Non sono immuni  
gli interni ed esterni atti, che lo fanno  
incarnato alla vita, da nessuna

delle religioni che nella vita stanno,  
ipoteca di morte, istituite  
a ingannare la luce, a dar luce all'inganno.

[...] Ben protetto  
dall'impura virtù e dall'ebbro peccare,

difendendo una ingenuità di ossesso,  
e con quale coscienza!, vive l'io: io  
vivo, eludendo la vita, con nel petto

il senso di una vita che sia oblio  
accorante, violento...<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Ivi, pp. 821-2.

Ciò che qui Pasolini sta cercando di fare è inquadrare la dicotomia purezza-impurità in una prospettiva fenomenologica, che da una parte giustifica l'«ingenuità» del peccato mentre dall'altra la accosta a un «nome» che ricade nell'ambito della Legge veterotestamentaria che, San Paolo *docet*, è una costruzione culturale normativa, un'«ipoteca di morte». Lo scopo della religione istituita è ingannare la luce; la luce del Verbo giovanneo ma anche quella del sacro *sub specie populi* che affonda le radici in una concezione viscerale e prelogica del mondo («non vita, ma sopravvivenza // – forse più lieta della vita»<sup>139</sup>) vicina all'ideale dell'*Heimat* friulano.

*Le Ceneri di Gramsci* si possono leggere, in base a quanto abbiamo sostenuto finora, come una dichiarazione d'amore del poeta verso il popolo, o meglio come una forma in cui si cerca di far coincidere l'egotismo erotico con l'espressione del bene che si rivolge all'Altro, se è vero che il popolo, rispetto al poeta, è un'alterità irriducibile che non può essere assimilata in alcun modo. Sarebbe, questo, un «errore» borghese che si scontrerebbe caro, come è lì a dimostrare il caso emblematico di *Picasso* che «esce tra il popolo e dà in un tempo inesistente».<sup>140</sup> Il poemetto in questione, benché innervato dai motivi della passione, esprime l'ideologia del pittore e del poeta che differisce dalla sensualità vitale del sottoproletariato romano, il quale non può trovare in quella «narrazione» borghese il principio della propria affermazione storica. Non stupisce allora che il «brusio» dei quartieri popolari su cui si chiude il poemetto – contrapposto al silenzio di morte (e borghese) del Verano dove riposano le ceneri di Gramsci – sancisce significativamente l'esclusione del poeta dal godimento della quotidianità serale che allude a una dinamica vagamente erotica che ricorda il *Gelsomino notturno* di Pascoli.

Spingere l'eros in una direzione agapica è il «sogno» delle *Ceneri*. Persino laddove viene invocata la presenza del corpo, che obbedisce all'urgenza violenta del 'qui e ora', la forma spirituale dell'amore sembra agire comunque da una contropinta occulta: «Solo l'amare, solo il conoscere / conta, non l'aver amato, / non l'aver conosciuto. Dà angoscia // il vivere di un consumato / amore. L'anima non cresce più».<sup>141</sup> *Il pianto della scavatrice*, che antropizza «un urlo improvviso, umano» che «nasce, e a tratti si ripete, / così pazzo di dolore, che, umano, /

---

<sup>139</sup> Ivi, p. 824.

<sup>140</sup> ID., *Picasso*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 792.

<sup>141</sup> ID., *Il pianto della scavatrice*, in *ivi*, p. 833.

subito non sembra più»,<sup>142</sup> è forse il luogo testuale che presenta una maggiore aderenza con la realtà dell'*agape* della Prima Lettera ai Corinzi. La quale, più che un sentimento, è la manifestazione di una forza che opera nella realtà modificandone gli attributi a partire dall'insegnamento che occorre «avere / il mondo davanti agli occhi e non / soltanto in cuore». <sup>143</sup> Era quindi necessario, per Pasolini, proiettare la sua storia fuori da Casarsa perché «la materia di un decennio d'oscura / vocazione»<sup>144</sup> si tramutasse nella comprensione che il «centro del mondo» è sempre un altro luogo e un altro tempo rispetto a chi dice 'Io', e «che pochi conoscono le passioni / in cui io sono vissuto: / che non mi sono fraterni, eppure sono // fratelli proprio nell'avere / passioni di uomini / che allegri, inconsci, interi // vivono di esperienze / ignote a me». <sup>145</sup>

Con *Il pianto della scavatrice* Pasolini mette in scena questo tipo di decentramento del soggetto, la metamorfosi di un essere umano «rinnovato dal mondo nuovo, / libero» e reso capace di scorgere la vita nel suo eventuarsì:

un'anima in me, che non era solo mia,  
una piccola anima in quel mondo sconfinato,  
cresceva, nutrita dall'allegria  
  
di chi amava, anche se non riamato.  
E tutto si illuminava, a questo amore». <sup>146</sup>

Il nuovo centro del mondo delle *Ceneri* corrisponde dunque a una «maturità che per essere nascente / era ancora amore», <sup>147</sup> la quale veicola un principio di *kenosis* che San Paolo, in quella

---

<sup>142</sup> Ivi, p. 848.

<sup>143</sup> Ivi, p. 834.

<sup>144</sup> Ivi, p. 841.

<sup>145</sup> Ivi, pp. 834-5.

<sup>146</sup> Ivi, pp. 836-7.

<sup>147</sup> Ivi, p. 838.



stessa Lettera ai Filippesi “rivisitata” dal protagonista di *Romans*, descrive come uno svuotamento dell’ego dell’individuo sul modello di Cristo. L’io delle *Ceneri* riesce dunque dove Don Paolo aveva fallito. Ma il vero capolavoro di introiezione paolina si può ravvisare indubbiamente in *Una polemica in versi*. Se guardiamo infatti all’*intentio* retorica e alla passione (venata anche dal *modus* dell’ideologia) con cui il poeta si rivolge ai destinatari del suo discorso, questo poemetto potrebbe essere benissimo uno scritto pseudopaolino. Non diversamente dall’apostolo che si rivolge ai primi cenacoli della nuova religione per riportare alla retta via i “fratelli” che avevano deviato, qui Pasolini, forte del suo carisma poetico, esorta i «compagni di strada» a perseguire un «religioso / errore» diverso da quello di Picasso o di Gramsci. L’aggettivo *religioso* (ad alta frequenza in tutta la raccolta, anche nella forma negativa «irreligioso») corregge infatti il sostantivo, così come quest’ultimo arricchisce la profondità semantica del primo. Se ci deve essere una religione, non può che essere quella scandalosa della poesia, di cui Pasolini è apostolo per vocazione. Pertanto, riprendere pubblicamente i compagni “smarriti” rientra nella *missio* poetica:

vi siete assuefatti,  
voi, servi della giustizia, leve  
  
della speranza, ai necessari atti  
che umiliano il cuore e la coscienza.  
Al voluto tacere, al calcolato  
  
parlare, al denigrare senza  
odio, all’esaltare senza amore;  
alla brutalità della prudenza  
  
e all’ipocrisia del clamore.  
Avete, accecati dal fare, servito  
il popolo non nel suo cuore

ma nella sua bandiera: dimentichi  
che deve in ogni istituzione  
sanguinare, perché non torni mito,

continuo il dolore della creazione.

[...] Chi è ossesso  
dal timore di essere ciò che fu nei gradi

del suo cammino, ciò che espresse  
in ingenui ritorni al popolo, in amori  
d'inerte umanitario, in regressi

alla carità – non è. È all'errore  
che io vi spingo, al religioso  
errore...<sup>148</sup>

Da questi versi affiora un'idea che ritroveremo sviluppata criticamente nelle ultime opere pasoliniane: la «carità», l'*agàpe* paolina, può diventare una forma di regresso, una pallida velleità umanitaristica se inseguita scientemente come programma ideologico. La deviazione dalla prospettiva distorta dei compagni è quindi un «religioso / errore» poiché in esso il poeta riconosce la stringente necessità di un legame (*religio*) che si sviluppa nella storia, di una alleanza umana, non di ordine trascendente, che non per questo esclude una salvezza laica, ovvero poetica.<sup>149</sup> Stavolta a lezione di San Paolo non viene ribaltata né travisata, bensì accolta pienamente. E, complice l'ardore della perorazione di Pasolini, essa dialoga con la realtà specifica della nuova destinazione.

---

<sup>148</sup> ID., *Una polemica in versi*, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 853-4.

<sup>149</sup> Cfr. la lettera ai redattori di «Officina», in LE 2, p. 241.

D'altronde l'importanza storica di Saulo di Tarso consiste, come noto, nell'aver 'deviato' il messaggio cristiano dall'originaria sorgente giudaica ad orizzonti culturali più ecumenici, facendo così dell'incontro la cifra ermeneutica del suo apostolato. Anche in questo senso il San Paolo di Pasolini si conferma una presenza costante nel paesaggio urbano della capitale. La basilica di San Paolo fuori le mura (la più grande dopo San Pietro), oltre a segnare un significativo spartiacque "cristiano" tra il centro e la periferia di Roma, riflette nella sua onomastica la missione dell'apostolo dei Gentili e dunque suggerisce il cammino che la parola di Cristo deve seguire per rimanere fedele a sé stessa, al proprio principio: fuori dal "centro" (borghese) e in direzione di una realtà marginale. L'amore di Pasolini per le periferie (intese, queste, come categoria poeticamente produttiva)<sup>150</sup> potrebbe essere letta, sempre con le debite divergenze, come un sentimento che ha la stessa temperatura della vocazione missionaria che emerge dal *corpus* di scritti paolini indirizzati alle comunità cristiane più decentrate.

Una traccia di questo aspetto si ricava senz'altro da i *Ragazzi di vita*, dove, oltre alle questioni linguistiche e a quelle inerenti all'anomala *Bildung* dei personaggi messe in evidenza dalla critica, l'erotizzazione agapica delle coeve *Ceneri* si sposta verso una rappresentazione eterodiretta del popolo, al quale viene negato ogni possibilità di evoluzione e quindi la necessaria coscienza storica.<sup>151</sup> Non è un mistero che la "meglio gioventù" capitolina descritta in questo romanzo nasca da un pedinamento mimetico che conduce il romanziere a un'osservazione sul campo, quasi antropologica, che tocca in maniera sensibile le corde dell'immaginario erotico di Pasolini. Nei confronti dei "suoi" personaggi e dei fatti narrati, ideologicamente e culturalmente distanti dal suo orizzonte, l'autore dimostra un coinvolgimento sentimentale che fa emergere l'antica passione pedagogica:

*Ragazzi di vita* non dovrebbe – secondo la morale corrente – essere un libro per ragazzi: soprattutto per un ragazzo come te (e com'ero io alla tua età) [...]. Non vorrei che il mio libro – che parla di ragazzi tanto diversi da te – ti avesse

---

<sup>150</sup> Cfr. D. CARMOSINO, *Conoscere per analogia: Pasolini e la categoria del periferico*, cit., p. 120.

<sup>151</sup> Cfr. la lettera di Pasolini a Ciceri (15 giugno 1955), in LE 2, p. 78.

scosso troppo violentemente, e ti avesse con troppa brutalità posto di fronte a certi aspetti della vita che tu non conosci. Io spero che tu non trovi «naturalmente» cattivi e crudeli i ragazzi di cui parlo nel mio libro, ma che tu li consideri tali per colpa dell'ambiente in cui sono nati e vissuti. E spero anche che tu – a differenza di certi critici ormai incalliti nell'ipocrisia e nella freddezza – avverta come io abbia scritto il mio libro con amore e con pietà per i miei poveri protagonisti.<sup>152</sup>

«Con amore e con pietà», vale a dire mediante un amore intriso di *pietas*, è un'endiadi che ci fornisce la chiave di lettura di *Ragazzi di vita*. Già nel luglio del '52, descrivendo a Silvana Mauri la vita di un giovane di borgata che potrebbe essere (e forse lo è) il prototipo di Riccetto, Pasolini dimostra di avere a cuore le sorti di soggetti del genere poiché attraggono le sue attenzioni erotico-pedagogiche.<sup>153</sup> Non volendo stringere il nodo in senso troppo cristiano, si potrebbe parlare, a riguardo, di un atteggiamento di pietà “creaturale”<sup>154</sup> che trova un valido riscontro nell'episodio del salvataggio della rondine nel primo capitolo del romanzo.<sup>155</sup>

Inseguendo le tracce dell'aggettivo «creaturale» nell'opera di Pasolini, Silvia De Laude ha messo in luce come esso si collochi al centro di un “incontro” *a posteriori* con l'Auerbach di *Mimesis* (tradotto in Italia un anno dopo l'uscita di *Ragazzi di vita*), che, come è noto, in riferimento al Dante della *Commedia* conia la fortunata espressione «realismo creaturale». Per il filologo tedesco l'attributo caratterizza la condizione tragica del cristiano che prende coscienza del destino di morte proprio attraverso la caducità, la sofferenza e la dissoluzione fisica del proprio corpo. A una tale interpretazione non è quindi estranea la realtà somatica che San Paolo vede come il cardine della cristologia. In *Ragazzi di vita*, secondo De Laude, il

---

<sup>152</sup> LE 2, p. 94.

<sup>153</sup> «Un vaso di coccio tra i vasi di ferro» che «è già tutto “educato” dentro di sé, nel senso che dentro di sé ha sua madre e il ricordo di una vita normale» (LE 2, p. 486).

<sup>154</sup> Pasolini stesso, nella Nota su *Le notti di Cabiria* di Fellini (datata 1957), parla di «realismo creaturale» del film (cfr. SLA 1, p. 706).

<sup>155</sup> La struttura circolare del libro, come è noto, ruota intorno al ripresentarsi della medesima situazione, all'inizio e alla fine del libro, che però avrà due esiti diversi: il gesto di Riccetto, che si tuffa nel Tevere per portare in salvo l'uccello, non viene replicato nei confronti di Genesio che invece viene lasciato affogare. Per questo aspetto cfr. lettera a Livio Garzanti in LE 1, pp. 703-7.

salvataggio della rondine segue l'aura di questa *kreatürlich* che non può essere slegata da una antropologia cristiana in chiave esistenzialista;<sup>156</sup> tanto più che la stessa rondine, rinviando a una simbologia cristologica che dai bestiari medievali arriva fino al Pascoli del *X agosto*,<sup>157</sup> avvalora un facile accostamento del sacrificio di Ricetto a quello di Cristo, sebbene la salvezza finale sia priva di senso: «“E che l’hai sarvata a ffà”, gli disse Marcello, “era così bello vedella che se moriva!”».<sup>158</sup> Non appartiene all’orizzonte dei *Ragazzi di vita*, infatti, la speranza soteriologica che il secondo romanzo capitolino lascia intravedere in alcuni tratti.

*Una vita violenta*, «un vero romanzo con un vero protagonista», riesce sicuramente meglio del precedente lavoro narrativo a realizzare l’ambizione dei “Quaderni rossi” di oggettivare l’esperienza poetico-biografica.<sup>159</sup> La vicenda di Tommaso, presentata come una parabola esemplare, è la storia della “conversione” di uno di quei ragazzi di vita del ’55 che non a caso porta il nome dell’apostolo che dubita della resurrezione di Cristo in assenza di prove materiali, tangibili, oggettive che appaghino la sua conoscenza. Il sostrato evangelico, o meglio ancora cristologico, ben disseminato nel corso di tutto il romanzo e persino reinterpretato in chiave parodica, funge in questo senso da agente di straniamento che decreta il distacco “verghiano” dell’autore dall’oggetto della narrazione. Basti citare, in proposito, la scena comico-grottesca che riduce a finzione cinematografica il martirio dei seguaci di Cristo («Mica so’ storie vere! [...]. È er cinema!»);<sup>160</sup> oppure la «spanzata di messe»<sup>161</sup> che fanno Tommaso e i suoi amici per sentire il parroco che a ogni omelia inveisce contro gli ignoti (loro stessi) colpevoli di un furto di polli; o ancora l’arresto del Budda e la sua disperata difesa («“quello che cercate nun è qui, nun è qui!”»<sup>162</sup>) in cui riecheggiano le parole delle donne del Vangelo di Luca quando comunicano che il sepolcro di Cristo è vuoto: «Perché cercate tra i morti colui che è vivo? Egli non è qui!» (Lc 24, 5-6).

---

<sup>156</sup> Cfr. SILVIA DE LAUDE, *La rondine di Pasolini*, Udine, Mimesis, 2018, pp. 48 e 59-69.

<sup>157</sup> Ivi, p. 78.

<sup>158</sup> P. P. PASOLINI, *Ragazzi di vita*, in RR 1, p. 546.

<sup>159</sup> W. SITI, *Descrivere, narrare, esporsi*, cit., pp. CXXI-III.

<sup>160</sup> P. P. PASOLINI, *Una vita violenta*, in RR 1, p. 919.

<sup>161</sup> Ivi, p. 933.

<sup>162</sup> Ivi, p. 946.

Solo l'epilogo del romanzo ristabilirà la valenza soteriologica delle Sacre Scritture. Lo scenario apocalittico dell'inondazione dell'Aniene che sommerge la «piccola Shangai» di baracche di Pietralata, in cui Tommaso ha vissuto per tanti anni, è introdotto da un'ossimorica indicazione, «venne buio, e fu notte»,<sup>163</sup> che ha il respiro del racconto della creazione di *Genesis*. Di fronte a questo evento Tommaso mostra il *signum* del “nuovo Adamo”, della creatura umana che partecipa, secondo il Paolo della Lettera ai Romani (5, 12-9), della realtà cristica. Il Tommasino dei primi capitoli porta qui a compimento la sua *bildung* scegliendo di correre in soccorso degli alluvionati, di intervenire personalmente in un contesto dove «non c'erano né cristi né madonne».<sup>164</sup> A questo punto la sua conversione è compiuta: «San Tommaso, er santo degli alluvionati!», lo scherniscono gli amici.<sup>165</sup> Come si vedrà di lì a poco, questo atto del protagonista si configurerà come un vero e proprio sacrificio che interpreta evangelicamente l'*imitatio Christi*. L'assimilazione alla biografia “cristologica” di Pasolini riesce però a fare breccia in questo frangente, se consideriamo che l'agonia di Tommaso, iniziata verosimilmente un venerdì e protratta «per due giorni», si conclude appunto una domenica: «La domenica, venne a fargli visita pure Irene [...]».<sup>166</sup> Il ricordo delle domeniche “cristiane” della gioventù casarsese, e su tutte *La domenica uliva*, non ha mai abbandonato l'immaginario dello scrittore romano: «Era una bella giornata, dolce dolce, degli ultimi di settembre, col sole che splendeva nel cielo senza una macchia, e la gente che chiacchierava, che cantava, per le strade, nei caseggiati nuovi».<sup>167</sup>

La fantasia tanatologica del ventenne delle *Poesie a Casarsa* («cumò l'è Domènie / domàn 'a si mûr», “oggi è Domenica – domani si muore”)<sup>168</sup> si compie nella morte di Tommaso Puzilli che a sua volta era stata anticipata da quella di Marcello in *Ragazzi di vita*.<sup>169</sup> Ma essa si è trasformata in una realtà diversa, meno incline all'Io e più orientata ad accogliere lo scandalo cristologico dell'alterità. È questa, in sintesi, la conquista della scrittura del Pasolini

---

<sup>163</sup> Ivi, p. 1160.

<sup>164</sup> Ivi, p. 1173.

<sup>165</sup> Ivi, p.1168.

<sup>166</sup> Ivi, p.1181.

<sup>167</sup> Ivi, pp. 1182-3.

<sup>168</sup> ID., *Lis litanis dal biel fi*, in *Poesie a Casarsa*, cit., p. 19.

<sup>169</sup> ID., *Ragazzi di vita*, cit., pp. 577-8.

di questo decennio, che conserva, nonostante gli sconfinamenti nel genere romanzesco, un riconoscibilissimo lievito poetico. La crisi del decennio successivo, che nasce appunto da una radicale urgenza di rifondare e riperimetrare il *logos* della poesia per verificarne la tenuta in relazione a un nuovo tempo, è lì a dimostrarcelo.

## Capitolo 3

### Poesia in forma di croce

#### 3.1 “L’*eone del mondo*” e la «*realtà*» della poesia

La crisi pasoliniana degli anni Sessanta nasce, e non potrebbe essere altrimenti, in seno alla poesia, che è la forma dove agisce e si comunica la verità dell’essere nel mondo tanto per il poeta che la genera quanto per il lettore che la fruisce. Quando Pasolini, a inizio del nuovo decennio, si accinge ad aggiornare per l’ennesima volta la propria storia poetica si accorge di alcuni mutamenti sostanziali che hanno investito la sfera privata e artistica (la morte del padre, la scoperta del Terzo mondo, la conversione cinematografica che prelude a una ri-significazione della figura di Cristo e, in generale, del senso del “religioso” e del “sacro”) ma anche, e in modo parimenti epocale, la realtà storica in cui egli si trova a vivere e a operare. Volendo tradurre questo concetto in un’inquadratura cinematografica, in un *frame*, potremmo dire che alla fisiologica evoluzione del soggetto in primo piano corrisponde una simultanea trasformazione dello sfondo che lo comprende. *La mancanza di richiesta di poesia* che Pasolini lamenta è perciò causa e conseguenza di questo stato di cose: la fine di un’epoca (gli anni Cinquanta) è un tracollo che, non potendo più essere espresso attraverso la parola poetica, diventa il tracollo della stessa poesia, ovvero della «vita» che fa male «come una ferita che si riapre e dà la morte».<sup>1</sup>

Se il *logos* della poesia è originato dalla chiamata sanguinante di Cristo, al punto da divenire esplicitamente nell’*Usignolo* una vera e propria cristologia, questa crisi poetica non può che darsi anche come crisi “religiosa”. E ciò risulta tanto più chiaramente nella raccolta poetica che apre il nuovo decennio, *La religione del mio tempo*. Nel poemetto che apre il libro del 1961, *La ricchezza*, accanto alle «tre ossessioni» indagate dal poeta (testimoniare, amare, guadagnare),

---

<sup>1</sup> P. P. PASOLINI, *La mancanza di richiesta di poesia*, in ID., *Poesia in forma di rosa*, TP 1, p. 1157.



si affianca quella per la poesia, presentata come una forza implacabile, tirannica; una furia a cui è impossibile sottrarsi e che costringe «a pensare, cercando infinite lezioni / a un solo verso, a un pezzetto di verso».<sup>2</sup> L'autoritratto che Pasolini ci consegna, in relazione all'umanità del "suo" tempo, è implacabile:

Bestia vestita da uomo – bambino  
mandato in giro solo per il mondo,  
col suo cappotto e le sue cento lire,  
[...]. Poeta, è vero,  
ma intanto eccomi su questo treno  
carico tristemente di impiegati,  
come per scherzo, bianco di stanchezza,  
eccomi a sudare il mio stipendio,  
dignità della mia falsa giovinezza,  
misera da cui con interna umiltà  
e ostentata asprezza mi difendo...<sup>3</sup>

La critica alla società coeva si articola sul binario della contrapposizione passato-presente; così la «ricchezza» del poeta è un «capitale» anacronistico rispetto al Nuovo Capitale deificato, in quanto essa consiste nel possesso della tradizione da cui si discende (*ktema es aiei*, secondo la celebre definizione di Tucidide), che in questo caso vede in San Francesco e Piero Della Francesca, in Longhi e in Contini, gli antenati spiritualmente più prossimi: «Ma in questo mondo che non possiede / nemmeno la coscienza della miseria, / allegro, duro, senza nessuna fede, / io ero ricco, possedevo!».<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> ID., *La ricchezza*, in *La religione del mio tempo*, TP 1, p. 912.

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

<sup>4</sup> Ivi, p. 910.

La questione diventa cruciale poiché qui si cerca di verificare la tenuta del senso storico, della persistenza della memoria e del “patto” tra le generazioni nel nuovo decennio che si profila all’orizzonte. Questioni che urgono nella carne di Pasolini, il quale le fa proprie con maggiore coscienza nella raccolta successiva, *Poesia in forma di rosa*, dove la dialettica tra «Storia» e «Nuova Preistoria» (o «Dopostoria») verrà configurata a partire da una tensione di palingenesi apocalittica il cui nucleo è quello dell’escatologia ebraica e neotestamentaria.<sup>5</sup> E non è da escludere che oltre alle decisive letture di Marx e Benjamin anche l’ermeneutica giudaico-cristiana di San Paolo abbia avuto un ruolo decisivo in proposito. Sfrondando lo scenario apocalittico in favore della *parousìa*, cioè del ritorno di Cristo sulla Terra,<sup>6</sup> l’autore neotestamentario tratteggia infatti una nuova “visione” della Storia in cui la presenza dell’essere umano è concepita in senso mediale: come l’anello di una catena tra ciò lo ha preceduto e la promessa del futuro. Un passo della Lettera ai Romani sembra quindi rispondere in maniera adeguata all’ansia del poeta de *La religione del mio tempo*: «Tutto ciò che è stato scritto prima di noi, è stato scritto per nostra istruzione, perché, in virtù della perseveranza e della consolazione che provengono dalle Scritture, teniamo viva la speranza» (Rm 15, 4).

Eppure il rapporto di Pasolini con la «speranza», sempre in relazione triadica con la «fede» e l’«amore», come insegna 1Cor 13, 13, nella raccolta del ’61 è alquanto complesso. Nello scenario di una «notte, sporca e feroce / come un’antica madre» dove i magnaccia «combinano / nel buio, i loro affari», la speranza è un attributo filiale che potrebbe compiere la “luce” di un nuovo giorno e di un «nuovo mondo»:

Ma nei rifiuti del mondo, nasce  
un nuovo mondo: nascono leggi nuove  
dove non c’è più legge; nasce un nuovo  
onore dove onore è il disonore...  
Nascono potenze e nobiltà,

---

<sup>5</sup> Sulla questione, molto dibattuta dalla critica pasoliniana, rimandiamo alla lente ermeneutica fornita da A. SICHERA, *La consegna del figlio*, cit., pp. 106-110.

<sup>6</sup> Cfr. R. PENNA, *Paolo di Tarso*, cit., p. 72.

feroci, nei mucchi di tuguri,  
nei luoghi sconfinati dove credi  
che la città finisca, e dove invece  
ricomincia, nemica, ricomincia  
per migliaia di volte, con ponti  
e labirinti, cantieri e sterri,  
dietro mareggiate di grattacieli,  
che coprono interi orizzonti.

Nella facilità dell'amore  
il miserabile si sente uomo:  
fonda la fiducia nella vita, fino  
a disprezzare chi ha altra vita.  
i figli si gettano all'avventura  
sicuri d'essere in un mondo  
che di loro, del loro sesso, ha paura.  
La loro pietà e nell'essere spietati,  
la loro forza nella leggerezza,  
la loro speranza nel non avere speranza.<sup>7</sup>

Tutta *La religione del mio tempo* è attraversata da un filo impercettibile ma costante che fonde le sorti della virtù teologale paolina all'apparizione della «luce». In quanto universale metastorico, «fuori dalla storia», la speranza accomuna ad esempio il «raffinato» intellettuale e il «sottoproletario» in virtù del fatto che entrambi «sono usciti dal ventre delle loro madri», e quindi, una volta gettati nella luce, condividono «un mondo che non ha altri varchi / che verso il sesso e il cuore». La conclusione del poeta è che «la nostra speranza è ugualmente ossessa: / estetizzante, in me, in essi anarchica».<sup>8</sup> Questa estetizzazione opera una profonda revisione della storia casarsese, la quale da questo momento cessa di essere una vicenda *a parte subiecti*

---

<sup>7</sup> P. P. PASOLINI, *La ricchezza*, in *La religione del mio tempo*, cit., pp. 925-6.

<sup>8</sup> Ivi, p. 936.

per collocarsi nel macrocontesto dei «giorni della Resistenza». La «pura luce» di Casarsa si trasforma così nella fonte luminosa di una generazione che ha combattuto in nome di un altissimo ideale civile:

Quella luce era speranza di giustizia:  
non sapevo quale: Giustizia.  
La luce è sempre uguale ad altra luce.  
Poi variò: da luce diventò incerta alba,  
un'alba che cresceva, si allargava  
sopra i campi friulani, sulle rogge.  
Illuminava i braccianti che lottavano.  
Così l'alba nascente fu una luce  
fuori dall'eternità dello stile...  
Nella storia la giustizia fu coscienza  
d'una umana divisione di ricchezza,  
e la speranza ebbe nuova luce.<sup>9</sup>

La luce della Resistenza è senz'altro folgorante, benché essa non accechi il poeta allo stesso modo del fratello Guido, martire della lotta partigiana. Questa esperienza di «una luce / fuori dall'eternità dello stile», di «una memorabile coscienza / di sole», gli è infatti preclusa come gli era interdetto il *Lum-Lus* della vocazione nelle *Poesie a Casarsa*. Saldando il nesso religione-*ethos* civile, *La religione del mio tempo* si conclude con le *Poesie incivili*, datate «aprile 1960», in cui risuona chiaramente il *j'accuse* di Pasolini ai suoi contemporanei, rei di aver tradito l'ispirazione e i principi della Resistenza. Ciò si evince con molta chiarezza in *Luglio*, una poesia che trae ispirazione da un episodio di cronaca politica di quello stesso anno (una consistente mobilitazione contro il Congresso nazionale del MSI a Genova) ma che poi viene esclusa dalla redazione finale del libro. In questa testo, nato «come un sermone, o un testamento, / dettato dalla tristezza della festa» natalizia, il poeta riversa la «rabbia» (lemma

---

<sup>9</sup> Ivi, pp. 944-5.

chiave di tutta la raccolta) per una speranza riaccesa e subito disattesa, fonte dei «dolori di un uomo»: «Se m'infurio è perché l'umiliazione / di quel loro stato è senza la speranza: / e questa mancanza di speranza gli preclude / la strada a diventare interamente uomini».<sup>10</sup> Pur consapevole che «la speranza / non ha luce per la vita passata», Pasolini parla di questo sentimento come di un fatto remoto, di un accadimento che non è riuscito a imprimere il suo marchio nel presente:

Ora, la luce di quel mese  
sembra affiochita in quest'ombra natalizia.  
Fu una luce potente, e se investi,  
nel chiarore delle piazze cittadine,  
poveri, forti corpi, che pareva  
la vita non volesse abbandonare,  
c'era in essa tuttavia qualcosa di felice:  
era quella speranza che dicevo,  
per cui, ogni vita, era mille vite.  
No, questa non è poesia, lo ripeto:  
ma oggi, in cui la festa natalizia porta tanto  
e così grigio sentimento di morte,  
voglio misurarmi con la morte,  
provare a prospettarla nel futuro,  
vedere che testamento scriverei...  
[...]  
quella luce di Luglio, quel suo duro,  
potente chiarore che investiva vivi e morti  
e a tutto dava vita, che fugava  
ogni ombra d'incertezza e di vergogna,  
che assorbiva ogni lacrima, e negli occhi

---

<sup>10</sup> ID., *Luglio*, in *Appendice a «La religione del mio tempo»*, TP 1, pp. 1065 e 1067.

lasciava soltanto posto alla speranza.<sup>11</sup>

Questi versi centrano chiaramente la questione dalla prospettiva paolina che abbiamo portato avanti fin qui. La crisi della poesia nasce da un'evidenza negativa che non può essere confutata («questa non è poesia»), dal momento che l'asse semantico buio-luce è rimosso dal suo alveo religioso – e più specificamente cristocentrico – che preside, come sappiamo, alla *vô*s del poeta. Il punto, essenziale e controverso, riguarda quindi la realtà della luce (e cioè della speranza) che nei versi in questione rimanda alla memoria sbiadita di quel «Luglio» e non invece alla celebrazione del Natale dove Dio (ri)nasce in forma umana. «L'ombra natalizia», contrariamente al suo significato primario, è quindi foriera di un «sentimento di morte» che però prefigura “cristianamente” l'evento pasquale. La luce da cui Pasolini sembra essere letteralmente (e cinematograficamente) ossessionato in questo frangente della sua vita,<sup>12</sup> è quella di una *religio* poetica, che concerne cioè il destino della poesia, della “vera presenza”, come direbbe Steiner, che essa ospita e veicola.<sup>13</sup>

Nell'aprile del 1961, dalla rubrica di dialogo con i lettori sul settimanale comunista «Vie Nuove», in polemica con una sdegnata e ingenua interlocutrice che difende la “religione” tradizionale, Pasolini scrive che

Ognuno ha una sua luce, e, poiché questa luce è irrazionale, indistinta, mistica, senza limiti, cioè, psicologici e storici, ognuno tende a dare a questa luce una forma. Per lei, la forma della sua luce sono Natale e Pasqua, in quanto feste cristiane: per me non lo sono più. [...] Anch'io da ragazzo ho letto *Il Natale e La Risurrezione* del Manzoni: ma poi ci ho pensato e ripensato. Se le

---

<sup>11</sup> Ivi, pp. 1067-8.

<sup>12</sup> Non va dimenticato che *La religione del mio tempo* vede la ‘luce’ editoriale nello stesso anno di *Accattone* che segna il debutto di Pasolini alla regia cinematografica. Per questo aspetto che incrocia il discorso poetico in quello delle immagini cfr. MARIA RIZZARELLI, *Una terra che è solo visione. La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*, Lentini, Duetredue, 2015.

<sup>13</sup> Cfr. GEORGE STEINER, *Vere Presenze*, Milano, Garzanti, 2006. Secondo il critico un testo ospita sempre un'esperienza di verità e dunque una presenza tangibile che entra nella vita di chi lo fruisce.

rileggo non le trovo più uguali ad allora. [...] Il Cattolicesimo del Manzoni è un fatto storico molto più complesso e profondo di quello che lei ingenuamente crede: esso è *stato*, non è. Ogni cosa si muove col muoversi della storia. [...] Ora, coloro che insegnano a scuola ad amare il cattolicesimo del Manzoni e il cattolicesimo *tout court* non sono in nessun modo degli illuminati: sono dei reazionari. La luce che essi propongono ai loro fedeli sotto forma di rito religioso (Natale, Pasqua, ecc.) è una luce che serve ad accecare. Non c'è più una scintilla sola dello spirito di Cristo nei Natali della operazione-panettoni e nelle Pasque della operazione-columbe. Il Monopolio e la Chiesa sono strettamente uniti.<sup>14</sup>

Distogliendo il *focus* dalla sua recente raccolta, l'autore suggerisce implicitamente un paragone con il cattolicesimo di Manzoni che non è e non può essere il cattolicesimo universalmente inteso, così come il senso religioso del libro poetico del 1961 non corrisponde alla religione istituzionale. Senza indugiare troppo sull'affondo che pone nel mirino la corruzione consumistica dello «spirito di Cristo», vorremmo piuttosto convogliare l'attenzione sull'elemento portante di questo passo: la natura evenemenziale del Figlio di Dio. Nell'ottica di San Paolo, Cristo infatti è un evento che si è realizzato e che continua a realizzarsi pienamente nella storia umana attraverso l'opera della creazione che, pur sottoposta alla caducità, «geme e soffre le doglie del parto fino a oggi» (Rm 8, 22).

Il Paolo della Lettera ai Romani è senza ombra di dubbio «un pensatore-poeta dell'evento»,<sup>15</sup> e Pasolini, benché con molte riserve personali, lo segue proprio su questo crinale. Per l'apostolo l'Evento-Cristo è chiaramente accaduto, ovvero accade durante la scrittura di questa epistola e si proietta in un orizzonte di là da venire, per coloro che possiedono «le primizie dello Spirito» e confidano, speranzosi e gementi al tempo stesso, nella futura «adozione a figli». Se il contrassegno del figlio è dunque la speranza che genera salvezza, il poeta de *La ricchezza*

---

<sup>14</sup> P. P. PASOLINI, *Le ragioni della pietà*, in ID., *Dai "Dialoghi con Pasolini" su «Vie Nuove»*, in SPS, pp. 933-4.

<sup>15</sup> A. BADIOU, *San Paolo: la fondazione dell'universalismo*, cit., p. 8.

rovescia questo assunto perché la speranza dei figli che «si gettano nell'avventura» consiste, in questo testo, «nel non avere speranza». Osserveremo allora, *en passant*, che tale circostanza genera la rimozione della figura materna che si occupa della cura ma soprattutto di gettare (e il verbo non potrebbe essere più heideggeriano di così) i figli nelle vicende del mondo. La causa ha a che fare con il tempo della poesia: a differenza della scansione tripartita di San Paolo (passato-presente-futuro), giustificata dalla centralità del *kairos* cristologico, *La religione del mio tempo* contempla solo il passato e il presente, e rifiuta decisamente la curvatura messianica della speranza di una temporalità che vada oltre l'attimo eterno della poesia.<sup>16</sup> Di fronte a questa ostruzione che impedisce il proseguimento del percorso, si può solo tornare sui propri passi.

Per tornare quindi alla polemica con la lettrice di «Vie Nuove», possiamo affermare che è questa lettura al passato del fatto religioso a determinare il motivo per cui il cattolicesimo di Manzoni «è stato, non è», cioè non è più capace di prospettare una direzione nel presente e di orientare il futuro. Il sintagma «mio tempo» del titolo della raccolta pasoliniana attiva allora un *surplus* di senso nel momento in cui viene accertata l'impossibilità dell'evento di riprodursi «qui e ora», nel presente. Ne consegue una paralisi storica che vanifica ogni manifestazione di speranza, per cui, per Pasolini, la via è ancora quella del ritorno alla propria «educazione sentimentale», al tempo in cui l'evento-Cristo-Poesia gli si è manifestato per la prima volta come elezione di un destino.

Ma l'interrogazione del passato stavolta è impietosa: «Chi fui? Che senso ebbe la mia presenza / in un tempo che questo film rievoca / ormai così tristemente fuori tempo?».<sup>17</sup> La storia privata del poeta, davanti alla realtà storica richiamata dalle immagini di *Roma città aperta* di Rossellini, è «avvilente / segno di scandalo, santità ridicola»: da una parte si collocano le imprese che hanno portato alla Liberazione, mentre dall'altra (pur nell'ottica straniante di un «chapliniano riso») si fa largo «un'accorata purezza / dell'amare il mondo, il mio / non è che amore, nudo amore, senza / futuro».<sup>18</sup> La dimensione agapica di san Paolo, con la quale Pasolini

---

<sup>16</sup> «La Speranza, con la esse maiuscola. Ora che cosa è questa prospettiva nel futuro, questa Speranza che regge la fede e la ideologia e l'azione di un comunista? È una visione, secondo me, profondamente religiosa». (P. P. PASOLINI, *Marxismo e Cristianesimo*, in SPS, p. 803).

<sup>17</sup> ID., *La ricchezza*, in *La religione del mio tempo*, cit., p. 941.

<sup>18</sup> *Ibidem*.



aveva cercato di tenere insieme il momento politico-ideologico de *Le Ceneri di Gramsci* con quello privato-poetico de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, si ripresenta solo per essere sconfessata:

Non è Amore. Ma in che misura è mia  
colpa il non fare dei miei affetti  
Amore? Molta colpa, sia  
pure, se potrei d'una pazza purezza,  
d'una cieca pietà vivere giorno  
per giorno... Dare scandalo di mitezza». <sup>19</sup>

Questa concordanza quasi osmotica di lemmi, immagini e situazioni comuni a *Ceneri*, *Usignolo* e *Religione* è resa possibile dalla contemporanea scrittura-sistemazione di queste tre raccolte a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta. Processo, questo, che dà vita a un macrorganismo intertestuale segnato da rapporti gerarchici di stratte dipendenza tra le sue parti. Come nel caso del poemetto *La religione del mio tempo* che funge da «glossa poetico-critica dell'*Usignolo*»,<sup>20</sup> ossia da ripresa ideologizzata, e da un'altra angolazione («non più dal di dentro, ma un po' dall'esterno»<sup>21</sup>), del tema “friulano-in-lingua-italiana” che Pasolini si era deciso a licenziare solo tre anni prima:

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

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 943.

<sup>20</sup> F. BANDINI, *Il “sogno di una cosa” chiamata poesia*, cit., p. XLII.

<sup>21</sup> P. P. PASOLINI, *Una discussione del '64*, in SPS, p. 751. Ma cfr. anche ivi, p. 787.

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

azzurri, e l'erba, l'erba candida  
tra le saggine, io davo a Cristo  
tutta la mia ingenuità e il mio sangue.

[...]

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

dei campi. Spazzò la Resistenza  
con nuovi sogni il sogno delle Regioni  
Federate in Cristo, e il dolcemente

suo usignolo... Nessuna delle passioni  
vere dell'uomo si rivelò

nelle parole e nelle azioni

della Chiesa. Anzi, guai a chi non può

non essere ad essa nuovo!

[...]

Guai a chi non sa che è borghese

questa fede cristiana, nel segno

di ogni privilegio, di ogni resa,

di ogni servitù; che il peccato

altro non è che reato di lesa

certezza quotidiana, odiato

per paura e aridità; che la Chiesa

è lo spietato cuore dello Stato.<sup>22</sup>

Dietro il monito del poeta, rivolto a quella stessa Chiesa incapace di rinnovarsi e che aveva normatizzato la sua formazione giovanile, si palesa quindi l'inutilità del sacrificio cristologico dell'*Usignolo*. Estremizzando la «polemica anticattolica e anticonformista»<sup>23</sup> condotta in quelli anni, Pasolini decreta la scissione religioso-poetica tra Istituzione e Realtà che ritroveremo costantemente nella sua opera fino alle sue ultime opere, e soprattutto, per quanto concerne la nostra indagine, nel ritratto anfibologico del *San Paolo* filmico.

Soltanto nella misura in cui l'ideologia di Pasolini è informata di tratti irrazionali ed estetizzanti, messi a fuoco come un residuo di «evangelismo»,<sup>24</sup> il poeta che negli anni Sessanta cerca di abbandonare la sua condizione filiale per assumere i tratti di un padre, seppure un padre riluttante e *sui generis*, riesce a vedere «i figli / della fame, i figli della rivolta, // i figli del

---

<sup>22</sup> ID., *La religione del mio tempo*, in *La religione del mio tempo*, pp. 967-70.

<sup>23</sup> Cfr. la lettera a Fortini (31 ottobre 1957) in LE 2, p. 347.

<sup>24</sup> P. P. PASOLINI, *Una polemica su politica e poesia*, in SPS, p. 975.

sangue, [...] / i figli // del lontano futuro disperato», i quali si stagliano «sopra il vuoto // della città potente e senza forma» che li accoglie poiché «è religioso l'ardore di cui colme / e quasi cieche alle pupille ardite, / come a donarsi o a testimoniarsi, / tremano le loro anime amiche». <sup>25</sup> Non c'è traccia, in loro, della «pietà spietata, e senza / religione», <sup>26</sup> cioè di «quella viltà che fa l'uomo irreligioso». <sup>27</sup> Sono questi dunque i figli che continuano l'esistenza del Figlio di Casarsa

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. <sup>28</sup>

A questo punto, se dovessimo applicare il solito schema abiura-riscrittura, ci ritroveremmo davanti a una nuova configurazione dell'opera di Pasolini posta sotto una luce diversa. Tuttavia a questa altezza c'è un elemento che rimane in ombra e non riesce a completare la ricostruzione del *frame* bio-psichico; un elemento che è stato centrale nell'assetto della poetografia pasoliniana e che ora rimane fuori posto: l'immagine della madre. *La religione del mio tempo* si chiude nel segno (ma più probabilmente nel 'sogno') di una morte che congiunge nell'eternità il figlio-usignolo e la propria genitrice:

---

<sup>25</sup> ID., *La religione del mio tempo*, in *La religione del mio tempo*, pp. 974-5.

<sup>26</sup> Ivi, p. 977.

<sup>27</sup> Ivi, p. 983.

<sup>28</sup> Ivi, p. 987.

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.<sup>29</sup>

A nulla è servito mitigare la portata “scandalosa” di questi versi con una *Appendice* che ritrae «una povera donna, mite, fine, / [...] una povera donna che sa amare / soltanto, eroicamente, ed essere madre»,<sup>30</sup> la cui «purezza» introduce *in extremis* una possibilità di conforto, un barlume di salvezza, «ché non c'è mai // disperazione senza un po' di speranza».<sup>31</sup> L'annuncio della morte della madre nella poesia di Pasolini risuona come la notizia della morte di Dio nello *Zarathustra* di Nietzsche.

Gli anni Sessanta iniziano dunque con le «spoglie» materne (non più vivificate dallo «Spirito» della *Domenica uliva*) alle quali il poeta deve dare sepoltura. La tentazione di leggere in questa chiave lo scollamento tra Lingua e Realtà, ovvero tra linguaggio codificato e lingua della Poesia, è molto forte e forse non è neanche così priva di senso. Il dato certo è che in poco meno di un ventennio si è conclusa la parabola materna che dalle *Poesie a Casarsa* del '42, pur tra ripensamenti e nuove partenze, è arrivata fino alla *Religione del mio tempo*. La sintesi di

---

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

<sup>30</sup> *Id.*, *Appendice alla «Religione»: una luce*, ivi, p. 988.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 991.

questa raccolta, permeata di suo da una «concezione visuale della poesia»,<sup>32</sup> ci è data da un'immagine che rende l'esatta proporzione della crisi in atto che non paragonabile a quelle precedenti: dopo aver preso coscienza che «il passato / è quello che ebbi per destino», il poeta rimane «come un bambino // che non geme per ciò che non ha avuto solo, / ma anche per ciò che non avrà... / E in quel pianto il mondo è odore // [...] la ben nota / voce della lingua folle e vera // ch'ebbi nascendo e nella vita è immota».<sup>33</sup> Tale regressione infantile a un pianto inconsolabile, come può esserlo quello del neo-orfano di madre, contrae e cristallizza il tempo in una 'forma' di presente: l'unico tempo della Realtà, dell'evento, del "mio tempo" dell'enunciazione pasoliniana che differisce da quello diacronico della poesia.<sup>34</sup>

Nello sfasamento tra il presente storico di una religione formale e formalistica, ridotta a un contenitore vuoto, a un culto depredata della sorgiva esperienza di verità, e il presente del figlio-poeta che rifiuta di conformarsi all'«eone di questo mondo» (Ef 2, 2), vediamo allontanarsi la prospettiva dell'amore agapico. In anticipo sul futuro intellettuale corsaro, e soprattutto in accordo con il *topic* della Lettera agli Efesini, Pasolini riconosce, nella conformazione ecclesiastico-borghese del *kairos* cristiano, il principio di corruzione della realtà terrena che si dirige verso la signoria del peccato.<sup>35</sup> Contrapporre a questo stato di cose la *religio* arcaico-contadina del Friuli materno può essere, su un piano strettamente poetico, una soluzione efficace, ma ciò significa anche ammettere quel fondo elegiaco di «un vecchio io che dice // le sue ragioni a rischio della sua carcassa»<sup>36</sup> che *Le ceneri di Gramsci* avevano provato a diradare. E l'elegia, l'arrocco nostalgico nel passato, non può certo essere la cifra della Nuova Poesia che sorge in antitesi al Nuovo Capitale che ha il potere di mercificare lingua e realtà. L'urgenza del presente, allora, modifica radicalmente gli assi portanti della vocazione poetica.

<sup>32</sup> M. RIZZARELLI, *Una terra che è solo visione*, cit., p. 13.

<sup>33</sup> P. P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, in *La religione del mio tempo*, cit., p. 963.

<sup>34</sup> «Il linguaggio della poesia è un linguaggio a parte. Sua caratteristica interna e permanente è la diacronicità. Perciò un poeta è sempre ritardato o anticipato rispetto la circostanza storica e in genere il suo tempo. [...] Il tempo della poesia è il remoto, l'imperfetto o il futuro: [...] il presente è possibile come drammatizzazione del passato, ossia come presente storico. [...] Si direbbe insomma che la poesia deve reggersi sul mito del tempo: stendere un velo di tempo sulle cose dette, o passato o futuro». (ID., *L'italiano «orale» e gli attori*, in SPS, p. 1054).

<sup>35</sup> Cfr. H. SCHLIER, *Linee fondamentali di una teologia paolina*, cit., p. 89.

<sup>36</sup> P. P. PASOLINI, *La Guinea*, in ID., *Poesia in forma di rosa*, TP 1, p. 1090.

*Poesia in forma di rosa* è la raccolta dove, mettendo completamente a nudo il proprio «cuore elegiaco», Pasolini arriva finalmente a confrontarsi con la *Realtà* senza gli schermi e le posture della parola che si fa *littera*, ovvero completamente inerme e con l'unica arma di una lingua «stanca e vitale» che «riflette [...] una fantasia / di figlio che non sarà mai padre». <sup>37</sup> Qualificata così come luogo paterno, questa «Realtà» (con maiuscola deificante) non può che trovarsi, per ovvie ragioni, all'estremo opposto della «forma» che è uno sclerotizzarsi dell'evento in una “maniera” che guarda al passato, all'età dello «stile» rievocata nella *Religione del mio tempo*, e quindi, in conclusione, alla Madre perduta e ancora ricomposta nella simbologia della rosa. Il manierismo di Pasolini, prima ancora di essere un riferimento culturale come ad esempio ne *La ricotta*, è un'ontologia dell'impasse, un discorso che si radica su un fondamento biologico dichiarato senza ambiguità: la rinuncia del figlio alla vocazione di padre. Rispetto alla prima *Domenica uliva*, che inscenava la volontà di non assimilarsi ai padri, *Poesia in forma di Rosa* mostra quel lato dell'origine poetica che finora era rimasto in ombra, un'apertura che rivaluta di segno la “luce” paterna. Il travaglio gestazionale ed editoriale del libro, di cui escono addirittura due differenti versioni tra l'aprile e il maggio del '64, parrebbe testimoniare proprio la strada dolorosa dell'autore per reimmettere nel proprio vissuto di uomo e nella propria opera di poeta le tracce del padre rimosse in passato.

Un siffatto ribaltamento di sfondo, di cui la morte della madre ne *La religione del mio tempo* era il primo indizio, delinea un cambio del paradigma erotico di Pasolini, una nuova traiettoria del parabola del desiderio che ora, come ha scritto Antonio Sichera, risponde al «desiderio “del” padre che – rimasto inappagato – gli impedirà per sempre l'accesso all'adulto desiderio “di” padre». <sup>38</sup> Nella *Realtà* paterna l'amore del poeta non può che rivolgersi unicamente verso i «FIGLI [...] / invasivi // ormai dal male che ricevono in retaggio / dai padri»; verso coloro che hanno normattizzato la Legge del Padre: «Solo se leggero, / dentro la norma, sano, il figlio / può farmi nascere il pensiero // scuro e abbacinante: così solo gli somiglio / [...]. / E mille volte questo atto è da ripetere: / perché, non ripeterlo, significa provare / la morte». <sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Id., *La realtà*, ivi, p. 1109.

<sup>38</sup> A. SICHERA, *La consegna del figlio*, cit., p. 66.

<sup>39</sup> P. P. PASOLINI, *La realtà*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., pp. 1111 e 1113.

La costruzione del nuovo soggetto poetico passa attraverso una netta separazione della dicotomia paolina *sarx-pneuma* che assegna al padre il principio carnale mentre la madre (morta) sovrintende all'amore sublimato dall'istanza spirituale: «Il mio amore / è solo per la donna: infante e madre. / Solo per essa, impegno tutto il cuore. // Per loro, i miei coetanei, i figli [...] / arde // in me solo la carne».<sup>40</sup> L'oggetto del desiderio, fissato in maniera universale da chi non ha «mai varcato il confine tra l'amore / per la vita e la vita», rimane quindi indistinto: «Sono migliaia. Non posso amarne uno. / [...] / è il mondo / che io amo in lui [...] / visione d'amore infecondo / e purissimo».<sup>41</sup>

Si può dire allora che il motivo dominante di *Poesia in forma di rosa* consiste nella ricerca ossessiva del volto del Padre in quei corpi amati e posseduti disperatamente; una ricerca marcata anche dai tratti getsemanici dell'angoscia e del dubbio («Padre, che cosa mi sta succedendo?»<sup>42</sup>) che, nella straordinaria circolarità tra vita e opera di Pasolini, diventa il *sema* della ricerca del volto di Cristo in vista delle riprese del *Vangelo*.<sup>43</sup> Spingendosi fino in Palestina e nei luoghi del Terzo mondo, nelle periferie lontane dai «Centri nell'età della madre» come un «Figliol Prodigio» che ha nostalgia della casa paterna,<sup>44</sup> il poeta trasferisce dalla realtà ai modi della rappresentazione (e viceversa) la ragione intima di questa *recherche*:

Manca sempre qualcosa, c'è un vuoto  
in ogni mio intuire. Ed è volgare,  
questo non essere completo, è volgare,  
mai fu così volgare come in questa ansia,  
questo «non avere Cristo» – una faccia  
che sia strumento di un lavoro non tutto  
perduto nel puro intuire in solitudine,  
amore con se stessi senza altro interesse

---

<sup>40</sup> Ivi, pp. 1112-3

<sup>41</sup> Ivi, p. 1112.

<sup>42</sup> ID., *L'alba meridionale*, in ivi, p. 1234.

<sup>43</sup> ID., *Cerco il Cristo tra i poeti*, in PC 2, pp. 2839-2843.

<sup>44</sup> ID., *L'uomo di Bandung*, in TP 1, pp. 1312-3.



che l'amore, lo stile, quello che confonde  
il sole, il sole vero, il sole ferocemente antico,  
[...]  
– il sole sublime che sta nella memoria,  
con altrettanta fisicità che nell'ora  
in cui è alto, e va nel cielo, verso  
interminabili tramonti di paesi miseri...<sup>45</sup>

Cercare il Padre vuol dire cercare il Figlio, cioè Cristo. Lo scopo di questa indagine è riconciliarsi con l'*imago* paterna, e forse, verrebbe da pensare, la folgorazione verso il Vangelo di Matteo è avvenuta proprio leggendo il versetto dove l'evangelista scrive che «nessuno conosce il Figlio se non il Padre e nessuno conosce il Padre se non il Figlio e colui al quale il Figlio voglia rivelarlo» (Mt 11, 27).<sup>46</sup> Intuizione che Pasolini ha certamente ritrovato, espressa con più forza, nel Vangelo di Giovanni – il Vangelo della luce-*logos* – che approfondisce e puntella instancabilmente la dialettica Padre-Figlio, come nel seguente ben noto esempio:

Io sono la via e la verità e la vita. Nessuno va al Padre se non attraverso me. Se voi mi aveste conosciuto, conoscereste anche il Padre mio, e fin d'ora voi lo conoscete e l'avete visto. [...] Chi ha visto me ha visto il Padre. (Gv 14, 6-9).

La relazione neotestamentaria tra un Padre che consegna il proprio Figlio all'umanità e quest'ultimo che per debito di amore e obbedienza accetta il suo destino è la chiave con cui Antonio Sichea entra nelle dinamiche più profonde di *Poesia in forma di rosa*, riconducendo

---

<sup>45</sup> ID., *L'alba meridionale*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1235.

<sup>46</sup> Nella lettera a Lucio Caruso del febbraio 1963 Pasolini esprime il senso di questa "chiamata" urgente in relazione al Vangelo (Cfr. LE 2, p. 508-9).

così al quadro del sacrificio cristologico la storia della *Persecuzione* di Pasolini.<sup>47</sup> Questa interpretazione deve molto all'inno della Lettera ai Filippesi («Dall'aspetto riconosciuto come uomo, umiliò se stesso facendosi obbediente fino alla morte e a una morte di croce»: Fil 2, 7-8), nonché all'autore paolino della Lettera agli Ebrei: «Pur essendo Figlio, imparò l'obbedienza dalle cose che patì e, reso perfetto, divenne motivo di salvezza eterna per tutti coloro che gli obbediscono» (Eb 5, 8-9). Il *logos* cristiano, come ci ricorda ancora Badiou, è dunque un discorso filiale nel momento in cui, «acconsentendo alla figura del figlio, espresso nell'enigmatico termine di “invio”, il Padre ci fa accadere universalmente come figli. [...] Il padre, sempre particolare, si ritira dietro l'evidenza universale di suo figlio. [...] Il Figlio risuscitato rende figlia l'intera umanità».<sup>48</sup>

La semantica della «luce» è l'elemento che viene maggiormente investito e destabilizzato da questa rivoluzione interna al sistema del poeta, ne *La religione del mio tempo*, come abbiamo visto, e in maniera ancora più manifesta in *Poesia in forma di rosa*. Il «sole ferocemente antico» de *L'alba meridionale* denota infatti il 'luogo' archetipico in cui il figlio si ricongiunge al padre, come accade allo stesso Pasolini quando viene travolto dalla scoperta abbagliante della realtà africana che non a caso viene presentata nei termini di una conversione che non sfigura con quella del santo di cui porta il nome.

Seguendo le tracce dello «stupendo e immondo / sole dell'Africa che illumina il mondo»,<sup>49</sup> che ne *La religione del mio tempo* era ancora «alternativa» irrazionale allo *scûr* delle viscere materne, vale a dire «illusione di poter “concepire” una esperienza vitale diversa [...], che ha caratteristica principale la religione, ossia il “pensiero selvaggio”»,<sup>50</sup> *Poesia in forma di rosa* elegge chiaramente il continente africano a sineddoche di una “alleanza” con i figli di tutto il mondo che si pone sotto il segno paterno: «E cerco alleanze che non hanno altra ragione // d'essere, come rivalsa, o contropartita, / che diversità, mitezza e impotente violenza: / gli Ebrei... i Negri... ogni umanità bandita...».<sup>51</sup> Appurato che «dentro i ventri / delle madri,

---

<sup>47</sup> Cfr. A. SICHERA, *La consegna del figlio*, cit., pp. 99-103.

<sup>48</sup> A. BADIOU, *San Paolo : la fondazione dell'universalismo*, cit., p. 95.

<sup>49</sup> P. P. PASOLINI, *Frammento alla morte*, in *La religione del mio tempo*, cit., p. 1050.

<sup>50</sup> ID., *I diseredati sono il nostro «Terzo Mondo»*, in SPS, p. 829.

<sup>51</sup> ID., *La realtà*, cit., p. 1116.

nascono figli ciechi / – pieni di desiderio di luce»,<sup>52</sup> e che l'unica speranza di appagare tale desiderio è circoscritta alla presenza del sole («ecco questa mattina in cui non spero // che nella luce... / [...] questa luce a darmi fiato / [...] / ah, nel sole è la mia sola lietezza...»<sup>53</sup>), a questo punto occorre solo che il sole-padre sorga *dentro* la poesia. I versi di *E l'Africa?*, esclusi dall'assetto definitivo della raccolta (ma non per questo da trascurare), descrivono appunto il venire alla luce dell'alterità paterna attraverso un'onirica partenogenesi:

Ma quell'altro, lì, che per osmosi  
era uscito dal costato di Bini, era mio padre.  
Il padre non nominato, non ricordato  
dal dicembre del cinquantanove, anno in cui morì.  
[...]  
mi avvicinai a lui, e timidamente quasi sul suo viso...  
*che ormai era solo il viso di mio padre,*  
*con la sua pelle grigia di ubriaco e di morente,*  
gli sussurrai: «E... l'Africa?  
[...]]».  
Ah, padre ormai non mio, padre nient'altro che padre,  
che vai e vieni nei sogni,  
quando vuoi,  
[...]  
presentandoti a dire cose terribili,  
*a ristabilire vecchie verità*  
[...].  
Il mondo è la realtà che tu hai sempre paternamente voluto.  
E io, figlio, a sperimentare sistematicamente tutto,  
tutto quello che di straziante devono sperimentare i figli,

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 1118.

<sup>53</sup> Ivi, p. 1110.

mi ritrovo qui, prima cavia di un dolore ignoto

[...].

Martirio, un po' ridicolo come tutti i martiri.<sup>54</sup>

Il contenuto di questa poesia, oltre a racchiudere il cuore 'paterno' di *Poesia in forma di rosa*, ci informa di come l'esperienza africana sia legata imprescindibilmente al recupero del genitore maschile. Nelle intenzioni del regista doveva essere *Il padre selvaggio*, la cui lavorazione filmica fu bloccata dal processo a *La ricotta*,<sup>55</sup> l'occasione deputata alla riappacificazione con lo spettro del padre biologico, morto in verità non nel «cinquantanove» ma un anno prima.<sup>56</sup> Alla fine di questa vicenda "pedagogica", il protagonista africano Davidson 'Ngibuini, dopo aver fallito un "parricidio" indiretto nei confronti del maestro (un intellettuale bianco e occidentale dietro cui è facile scorgere il ritratto di Pasolini), è ammaliato da una visione che non riesce a cancellare dai suoi occhi:

La visione della foresta, dolcissima, è lì davanti a lui.

Poi, improvvisa, pronunciata dalla sua voce interiore risuona una parola.

[...]

È la prima parola di una poesia. A quella parola comincia qualcosa a muoversi, nella foresta.

Un misero soffio di vento che scorre tra le foglie funebremente eleganti dei mogani, dei manghi.

---

<sup>54</sup> ID., *E l'Africa?*, in TP 1, pp. 1395-6.

<sup>55</sup> Cfr. ALFREDO BINI, *Hotel Pasolini*, a cura di Simone Isola e Giuseppe Simonelli, Milano, il Saggiatore, 2018, pp. 61-8. E cfr. anche le *Note e notizie sui testi*, in TP 1, p. 1766.

<sup>56</sup> Cfr. le lettere a Fortini e Leonetti, rispettivamente del 20 e del 21 dicembre 1958, in LE 2, pp. 404-407.

Un'altra parola: e si odono le voci, i suoni della foresta, il suo alito  
mostruoso e quotidiano gracchiare di uccelli, tonfi, sospiri.

Una terza parola...

Una lunga panoramica, a scoprire la vita che in una pace di morte si annida  
nella foresta. Un uccello che vola, interrogativo, innocente.

Donne che passano, coi figlioletti sulla schiena, coi loro occhi ilari.

La poesia non ha conclusione, s'interrompe sulla foresta perduta nel suo  
triste, fastoso sole – viva.<sup>57</sup>

Questo passo non è semplicemente una riscrittura della vocazione poetica di Casarsa, quanto piuttosto la potente affermazione di un nuovo inizio, di una diversa fondazione dell'evento della poesia e della luce. Una poesia nuova che non è destinata a concludersi poiché essa scaturisce direttamente dall'azione di una *natura naturans*, di un *bios* ininterrotto al cospetto del quale il passaggio all'espressione verbale si annichila: la poesia rimane «voce interiore». *Il padre selvaggio* rappresenta, nel percorso poetico di Pasolini, questa svolta dove la fine della sua storia materna coincide con la fine della Storia *tout court*, nonché del *logos* occidentale che si dimostra incapace di colmare il «vuoto fra i millenni» che si apre come una voragine nel continente africano.<sup>58</sup> La notte de *La Guinea*, nelle prime battute di *Poesia in forma di rosa*, viene perciò a essere il tramonto dell'ideologia pasoliniana degli anni Cinquanta incardinata sul binomio storia-ragione: «Sensi distorti / da ogni nostro dolce costume, / occorrono, per cogliere i folli decorsi // che accadono, come pestilenze, a queste lune».<sup>59</sup>

Il motivo africano, e più in generale terzomondista, ci fornisce una lente ermeneutica indispensabile per mettere a fuoco il rapporto tra «Storia» e «Nuova Preistoria» nella raccolta del '64. Il discrimine tra le due realtà è da ricercare, a nostro parere, in quella mancata

---

<sup>57</sup> P. P. PASOLINI, *Il padre selvaggio*, in PC 1, pp. 310-1.

<sup>58</sup> ID., *Nell'Africa nera resta un vuoto fra i millenni*, in SPS, pp. 207-212.

<sup>59</sup> ID., *La Guinea*, cit., p. 1087.

verbalizzazione della poesia ne *Il padre selvaggio*. Dinanzi all'evento poetico che non transita nel *verbum*, la scansione storica così come veniva presentata dal Don Paolo di *Romans* ai suoi alunni non ha più senso: la fine della Storia è la fine del tempo cristiano (il *timp furlan*), dell'arco temporale segnato dal sangue di Cristo. E questa dinamica riguarda anche la proiezione del futuro, se è vero che mentre la *Profezia* di Alì va incontro al suo limite, la «poesia profetica» di *Pietro II*, la cui elezione pontificia avviene «per amore poetico di Cristo», annuncia invece *urbi et orbi* l'inizio di una nuova epoca, forse postcristiana:

E passando davanti a San Pietro, all'inizio  
di una nuova primavera, che è la sua fine,  
il forte scrittore è uno sfinito zingaro  
visitato dalla poesia profetica.  
Ecco Pietro II, che scende nella sua piazza  
d'improvviso deserta [...].  
«Fui Papa – grida – per amore poetico di Cristo.»  
Nessuno lo capisce, né i borghesi né i barbari.  
L'età è la nostra, solo più prossima alla fine,  
ed è l'inizio della Nuova Preistoria.<sup>60</sup>

La contrazione del tempo storico a vantaggio dell'alba di un «Nuovo / Corso della Storia» da cui il poeta è tagliato fuori, in cui «sta per morire / l'idea dell'uomo che compare nei grandi mattini / dell'Italia, o dell'India»,<sup>61</sup> traduce la concezione benjaminiana della storia incentrata sulla contrapposizione tra il divenire temporale e il *kairos* messianico che rivela un'istanza escatologica di cui San Paolo è stato certamente un interprete fondamentale.<sup>62</sup> La matrice culturale ebraica che sottende a questa lettura non è ignota a *Poesia in forma di rosa*, che nella rimaneggiata versione di maggio termina appunto sulla nota dell'attesa messianica: «aspettando

---

<sup>60</sup> ID., *Pietro II*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., pp. 1148-9.

<sup>61</sup> ID., *Una disperata vitalità*, ivi, p. 1206.

<sup>62</sup> Cfr. A. SICHERA, *La consegna del figlio*, cit., p. 121.

che porti / un nuovo Grande Ebreo un nuovo TUTTO È / – a cui il mondo sputtanato si rivolti». <sup>63</sup>  
Il paradosso, qui, è che Pasolini, accertando la «perdita dell'umanità e ricostituzione / culturale del nuovo uomo», si fa portavoce di una rivoluzione cristiana in senso letterale che contrasta il «Principe delle Potenze dell'aria» (Ef. 2, 2), cioè la religione del presente. Una rivoluzione ideologicamente analoga a quella annunciata dall'apostolo di Tarso: «Per chi è crocifisso alla sua razionalità straziante, / macerato dal puritanesimo, non ha più senso / che un'aristocratica, e ahì, impopolare opposizione. // La Rivoluzione non è più che un sentimento». <sup>64</sup>

Solo l'evento cristico che si realizza nella crocifissione, interrompendo (secondo san Paolo) la linearità cronologica della storia (e della Legge), può legittimare la separazione tra il “vecchio” e il “nuovo” (come nella canonizzazione cristiana delle Scritture), tra il passato e il futuro, tra il tempo dell'elegia e quello della profezia:

Piansi  
a quell'immagine  
che in anticipo sui secoli  
vedevo scomparire dal nostro mondo  
ma non conoscendo i termini usati nella cerchia  
eletta di quel mondo per esprimere l'addio, adoperai  
cursus del Vecchio Testamento, calchi neo-novecenteschi, e profetai  
profetai una nuova Nuova Preistoria – non meglio identificata – dove  
una Classe diveniva Razza al tremendo humour di un Papa,  
con Rivoluzioni in forma di croce, al comando  
di Accattoni e Alì dagli Occhi Azzurri. <sup>65</sup>

Con questi ultimi versi, possiamo cercare di fare chiarezza sulle ragioni dell'“abiura” pasoliniana de *Il libro delle Croci* dall'edizione del maggio '64 di *Poesia in forma di rosa*.

---

<sup>63</sup> P. P. PASOLINI, *Progetto di opere future*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1254.

<sup>64</sup> Ivi, p. 1256.

<sup>65</sup> ID., *Una disperata vitalità*, cit., p. 1206.

Nella *Profezia* di Alì la parola della poesia arriva a spingersi oltre il tempo vaticinato (la conquista di Roma da parte dei «popoli barbari» scesi «per insegnare ai compagni operai la gioia della vita – / per insegnare ai borghesi / la gioia della libertà – / per insegnare ai cristiani / la gioia della morte»<sup>66</sup>), al punto che essa è costretta ad arrestarsi davanti all'indicibile che è un limite temporale.<sup>67</sup> Il futuro profetizzato è così remoto da essere già “preistoria”, o forse semplicemente non è mai accaduto: «Era il tempo / quando una nuova cristianità / riduceva a penombra il mondo / del capitale».<sup>68</sup> La visione de *La nuova storia* (l'altro calligramma «in forma di croce» della sezione espunta) è azimutale, eterea, disincarnata; in altre parole, fuori dalla storia. Chi osserva dall'alto il paesaggio industrializzato della pianura padana è, infatti, un'anima che si libra sopra le «sacrileghe calci»,<sup>69</sup> che, rispetto all'«arco neoclassico»<sup>70</sup> custode ultimo del senso di una tradizione storica, sono lì ad attestare lo scempio del «Barocco del Neo-Capitalismo».<sup>71</sup>

Pasolini ci avverte che «per un'anima bisogna avere la pietà / che si ha per un bambino, un animale, / una creatura che si aggira sola / per la terra».<sup>72</sup> Una pietà che tuttavia sarebbe fuori luogo per il Figlio adulto di *Poesia in forma di rosa* che riscopre il Padre. L'epoca pneumatica della Madre è passata e il tempo che resta, la durata paolina dell'*eschaton*, richiede al poeta di riformattare la propria storia e di ricentrarla, ora, sulla realtà del corpo, non perché il dissidio tra la carne e lo spirito trovi finalmente una pacificazione, ma perché il corpo è il luogo dove si combatte questa lotta. Il corpo è l'unica testimonianza veramente scandalosa che rimane anche quando la forma del *logos* viene meno, ed è, infine, il modo attraverso cui la storia di Pasolini si riallinea al corso della Storia come l'«ultima / fogliuccia» di un albero secolare. Solo così il poeta il proprio posto nel mondo:

<sup>66</sup> ID., *Profezia*, in *Appendici a «Poesia in forma di rosa»*, TP 1, p. 1291.

<sup>67</sup> «Non posso andare avanti con questa profezia, perché per conoscere il futuro, dovrei conoscere il passato, possedere il presente. Conosco male il passato, possiedo male il presente. Non contano le profezie dei bambini! E tanto meno quelle dei poeti come son io! Perché sono, ancora, soltanto un poeta». Sono parole di Pasolini riportate nelle *Note e notizie sui testi*, TP 1, p. 1748.

<sup>68</sup> P. P. PASOLINI, *Profezia*, cit., p. 1286.

<sup>69</sup> ID., *La nuova storia*, in *Appendici a «Poesia in forma di rosa»*, cit., p. 1277.

<sup>70</sup> Ivi, p. 1279.

<sup>71</sup> ID., *Una disperata vitalità*, cit., p. 1167.

<sup>72</sup> *Ibidem*.



è qui che penso ingenuamente a domani  
come al giorno di San Pietro e Paolo  
– e che quindi il mio nome – il mio destino –  
sono nell’ultimo frutto dell’ultimo ramo  
di un albero grande come i secoli: ma qui  
sono al primo frutto, e al primo ramo,  
e tra quel me e questo me,  
c’è, della Chiesa, la pianta futura  
un successo non successo, una coesistenza  
inesistente [...].  
Ultima fogliuccia, dunque, di tanto fogliame  
[...] ultima  
fogliuccia di tanta foresta, è un nome  
da cui sono occupato...<sup>73</sup>

Il ricongiungimento verso le radici è già iniziato. Dal proprio corpo verso il corpo di Cristo – archetipo irraggiungibile per altezza e valore poetico – che si rifrange in tutti quei corpi che ossessionano il discorso cinematografico di Pasolini. La sua cristologia da qui in poi non sarà più la cristologia *sul* figlio, sul poeta-usignolo scandalosamente martirizzato, ma la cristologia *del* Figlio che ritorna al Padre. Nel nome-destino di San Paolo.

### 3.2 «Era chi crede»: la cristologia cinematografica del Figlio

Nel sistema delle Lettere di Paolo la cristologia indica il nucleo relativo all’evento-Cristo scandito triadicamente nella morte, nella passione e nella resurrezione di Gesù. L’unità di

---

<sup>73</sup> ID., [Un alberghetto sonoro...], in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1215.

queste tre fasi realizza il piano salvifico di Dio attraverso la «parola della croce» (1Cor 1, 18) che presuppone, in parallelo all'iniziativa del Padre, la cooperazione del Figlio che accetta con «fede» il proprio destino sacrificale (Rm 3, 22-6; Eb 5, 8).<sup>74</sup> Senza addentrarci ulteriormente nei risvolti teologici della questione, quello che ci interessa è la relazione Padre-Figlio quale motore di questa *dynamis*. Irrompendo *en poète* su questo aspetto, negli anni Sessanta Pasolini sovrappone la sua cristologia di figlio-poeta-cineasta a quella dell'apostolo del cristianesimo. Pur levigata soprattutto per quanto concerne la finalità soteriologica, la versione pasoliniana implica un'aderenza alla fonte paolina che si traduce in una propensione psicologica (che ormai abbiamo imparato a riconoscere) che consiste nel fissare un modello, un *exemplum*, una norma per poi deviare coscientemente da essa, e quindi per poterla trasgredire e oltrepassare. Se vogliamo, questa è la dinamica anti-legalistica della Lettera ai Romani. Le interpretazioni che sottraggono questo scritto paolino all'alveo degli studi biblici per riconnetterlo a un tessuto antropologico più ampio mettono in primo piano proprio l'affermazione del soggetto che si costituisce di fronte al desiderio.<sup>75</sup>

San Paolo, o più precisamente il *logos* cristocentrico dell'apostolo, sia esso connaturato a un valore legalistico o meno, rimane anche negli anni Sessanta un interlocutore importante nell'opera di Pasolini, e se a volte esso rimane nell'ombra è solo per affiorare alla luce del sole in altre circostanze. Attraverso l'apostolo il poeta delle *Ceneri* riordina i materiali della propria identità poetica (già segnata *ab origine* dalla vocazione paolina delle *Poesie a Casarsa*) e del proprio immaginario. Il contributo pasoliniano alla cristologia diventa ad esempio fondamentale per comprendere come si sviluppa la riflessione sul cinema come «lingua scritta della realtà». È infatti impossibile, senza questa triangolazione tra cinema, realtà e discorso cristico, comprendere lo stallo della poesia dopo *Le Ceneri di Gramsci*. Naufragato il sogno della ragione e di una fratellanza universale di stampo gramsciano in cui la poesia era il vettore della connessione sentimentale tra poeta e popolo, si fa strada in Pasolini l'idea che un altro

---

<sup>74</sup> Cfr. JOSEPH A. FITZMYER, *Paolo*, cit., p. 115.

<sup>75</sup> Cfr. A. BADIOU, *San Paolo: la fondazione dell'universalismo*, cit.; G. AGAMBEN, *Il tempo che resta*, cit.; FABIO VIGHI, *Pasolini and exclusion: Žizek, Agamben and the modern sub-proletariat*, in «Theory, culture and society», 20 (2003), pp. 99-121; SLAVOJ ŽIŽEK – JOHN MILBANK, *San Paolo reloaded. Sul futuro del cristianesimo*, Massa, Transeuropa, 2012.

*medium* può portare a compimento quella missione senza però rinunciare alle corde della poesia che rimane l'origine di tutto.

L'approdo al cinema di Pasolini è considerato in questi termini, ai quali però andrebbe aggiunto il riorientamento della sua storia familiare in una direzione più paterna. Il fatto che l'autore inauguri il suo passaggio dietro la macchina da presa «con la vicenda di un uomo gettato nel mondo a cercare una strada, quella *via salutis* che per Vittorio, il protagonista del film, sarà la morte»<sup>76</sup> è un dato di non poco conto. Nella genesi di *Accattone* confluiscono infatti le due circostanze che inaugurano l'inizio del nuovo decennio: la morte del padre e la “conversione” registica.<sup>77</sup> Come a dire che la parabola cristologica del film, quella di un “poverocristo” di borgata che muore come il Cristo di Hegel senza nessuno spiraglio di trascendenza o di speranza<sup>78</sup> e invertendo il segno della croce (come letteralmente fa il Balilla nel tragico finale),<sup>79</sup> è intimamente connessa con la rivalutazione dell'*imago* paterna condotta anche sul versante della poesia della *Religione del mio tempo*. Sarà poi lo stesso Pasolini a suggerire questa chiave di lettura per il “suo” *Accattone*:

Come in tutte le culture popolari, i “figli” ricreavano i “padri”: prendevano il loro posto, ripetendoli [...]. Mai nessuna rivoluzione interna a quella cultura, dunque. La tradizione era la vita stessa. Valori e modelli passavano immutabili dai padri ai figli. Eppure c'era una continua rigenerazione. [...] In *Accattone* tutto ciò è rappresentato fedelmente (e lo si vede soprattutto se si legge

---

<sup>76</sup> A. SICHERA, *La consegna del figlio*, cit., p. 28.

<sup>77</sup> Volendo contrassegnare con un ideale *trait d'union* questi due momenti (la morte del padre e la genesi del regista), Pasolini ricorre a un (doppio) lapsus che non è sfuggito alla lettura di Antonio Sichera: da una parte abbiamo infatti la post-datazione della morte del padre al 1959 (in realtà avvenuta nel dicembre del 58), come scrive nel *Poeta delle Ceneri*, mentre dall'altra indica il 1960 come data di realizzazione di *Accattone* quando in verità il film è stato ultimato, mentre è uscito nelle sale l'anno seguente. Cfr. *ivi*, p. 28, e quindi P. P. PASOLINI, *Poeta delle Ceneri*, in TP 2, p. 1261.

<sup>78</sup> F. VIGHI, *Pasolini and exclusion*, cit., p. 116.

<sup>79</sup> Cfr. P. P. PASOLINI, *Dai “Dialoghi con Pasolini” su Vie nuove*, in SPS, p. 944. Ma cfr. anche G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 156.

*Accattone* in un certo modo, escludendo la presenza del mio estetismo funebre).<sup>80</sup>

Se applichiamo il filtro ermeneutico proposto da Pasolini, l'ostentata fedeltà della rappresentazione filmica al mondo del sottoproletariato non è che un modo per rivelare l'anomalia dell'insegna cristica di *Accattone* che interrompe la tradizione-rigenerazione del rapporto padre-figlio. Nella sceneggiatura i riferimenti al sacrificio cristologico, stigma poetico di tutta la drammaturgia pasoliniana,<sup>81</sup> non lasciano dubbi sull'identificazione del protagonista con il Figlio di Dio. Tuttavia l'inedita *nuance* di cui questo personaggio è portatore, la quale arricchisce l'immaginario pasoliniano dell'*alter Christus*, consiste in un aspetto che lo *script* lascia ambigualmente in ombra: la sua paternità. *Accattone* è anche un padre. Un padre certamente "colpevole" davanti all'innocenza del piccolo figlio, e non tanto perché non ha scrupoli nel rubargli la catenella d'oro che porta al collo, quanto perché nei suoi confronti egli è un padre assente, e come tale non potrà mai trovare il riconoscimento sperato negli occhi della sua creatura: «'A Iaio... ma possibile che nun me riconosci mai... eppure so' tu' padre, porca miseria».<sup>82</sup> Contravvenendo all'insegnamento di Matteo che vedremo tra poco, «nessuno conosce il Figlio se non il Padre, e nessuno conosce il Padre se non il Figlio»), è soprattutto questo mancato riconoscimento (reciproco) che imprime il destino di morte di *Accattone*.

L'esplosione di «luce» che riecheggia nella sceneggiatura – e che nel film investe visivamente Franco Citti – è la sponda parallela alla *Religione del mio tempo* dalla quale Pasolini rinnova il motivo paolino della vocazione. In *Accattone* la violenza della luce non ha solo valore espressivo: il sole che batte senza pietà sull'asfalto delle borgate è lo stesso sole che connota il paesaggio africano del *Padre selvaggio*. Alla chiamata senza luce di Cristo della *Domenica uliva* risponde, nel film del '60, la vocazione continuamente rinnegata di Vittorio,

---

<sup>80</sup> P. P. PASOLINI, *Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio*, in ID., *Lettere luterane*, SPS, p. 676.

<sup>81</sup> Per un ulteriore approfondimento della questione si rimanda al saggio di STEFANIA RIMINI, *La ferita e l'assenza: performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Acireale-Roma, Bonanno, 2006.

<sup>82</sup> P. P. PASOLINI, *Accattone*, in PC 1, p. 83.

assediate, braccate da questa luce che, saldata alla simbologia della croce, diventa monito e presagio di morte.

In una scena cruciale del film, la numero 22 del copione, il Balilla, ladro di professione, ammonisce Accattone perché questi si rifiuta di seguire la strada della propria vocazione: «Arricordate, Accattò! Tutti nascemo co 'na vocazione! Io so' nato co' l'istinto de fa er ladro, e ecchime qua... e tu non sei nato co' l'istinto de fa er pappone, ma l'accattone, e eccote là».<sup>83</sup> La luce che insegue Vittorio per tutto il film rappresenta dunque quella chiamata a cui nessuno può sottrarsi. Accattone, non riuscendo ad ascoltare la “voce” del suo destino, non è un San Paolo rovesciato, come il poeta-figlio della *Domenica uliva*, ma proprio l'antitesi radicale del modello paolino. Non per niente l'immaginario di Casarsa, con le campane che suonano a morto, fa capolino proprio in questo contesto:

22 Strada miserabile

Esterno. Giorno.

Su una strada miserabile, circondata da baracche, vecchie casette ecc. con ragazzini stracciati ecc. sotto un sole furioso. Una triste desolata campanella suona a morto.

*Campana che suona a morto.*

Accattone avanza per la strada calcinata dal sole.

[...]

Cammina, per la strada vuota, accecato, sotto la campana che suona a morto.

*Campana che suona a morto.*

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 45.

[...]

Il Balilla se lo guarda, e si fa il segno della croce, con un breve inchino come passasse il morto.<sup>84</sup>

Ancora all'interno di questa scena, i cui tempi lunghi sono scanditi dalla «campana che suona a morto», Accattone prima assiste al passaggio di un funerale alla cui testa svetta «la croce, la croce che dondola contro il cielo bianco e i muretti scalcinati delle bicocche»,<sup>85</sup> e in seguito incontra per la prima volta il figlio, Iaio, che non lo riconosce:

ACCATTONE: 'A Iaio! Viè qua! Nun me conosci?

Il ragazzino lo guarda, incantato, senza riconoscerlo per niente.

ACCATTONE: So' quella pora anima de tu' padre! Nun me riconosci?<sup>86</sup>

*Accattone* non è solo la storia di un Figlio che cerca il volto del padre, ma anche la storia di un padre che, benché in maniera anomala, prova comunque a istaurare una relazione con un figlio distante. In fondo, a ben vedere, il furto della collanina d'oro è compiuto in funzione di una possibilità di redenzione che il protagonista intravede grazie a Stella (*nomen omen*), *saving angel* che irrompe nella vita del protagonista per aiutarlo a trovare la sua strada: «Stella, Stella! Indicheme er cammino!».<sup>87</sup> È per questo motivo che il personaggio di Pasolini, nonostante sia un ruffiano di borgata, uno sfruttatore, uno che non esita a 'vendere' la propria donna (Maddalena) pur di salvarsi, un padre assente e in fondo mancato, alla fine riesce a muovere le corde più intime dello spettatore. Nei momenti di disperazione, quando piange come un

---

<sup>84</sup> Ivi, pp. 44-5 (corsivi originali).

<sup>85</sup> Ivi, p. 46.

<sup>86</sup> Ivi, p. 47.

<sup>87</sup> Ivi, p. 50.

bambino o quando tenta il suicidio per attirare su di sé l'attenzione, si può quasi sentire l'eco delle parole di San Paolo quando descrive la morte come quel momento in cui l'uomo è scisso dalla parte più vera di sé, e così, pur animato da un'intenzione di bene, alla fine compie un male che non vorrebbe (Rm 7, 14-25). La «storia della salvezza di un'anima»<sup>88</sup>, che è il motore del primo film di Pasolini, può compiersi solo attraverso un sacrificio che risulta infine tanto più scandaloso perché arriva proprio nel momento in cui Vittorio sembra aver trovato la “stella” da seguire. Con la morte di Accattone Pasolini apre dunque la strada a un nuovo modo di pensare e configurare lo scandalo della parola della croce. Seguendo quindi il paradigma del sacrificio cristologico come momento supremo di riconciliazione tra il Padre e il Figlio, la morte di Vittorio è, finalmente, un abbandonarsi al richiamo della luce (oscura, come a Casarsa, perché razionalmente insondabile) che nella rinnovata *imagery* pasoliniana di questo periodo si ascrive alla sfera d'influenza paterna.

Il culmine di questo movimento viene raggiunto nell'«ora irreal» (e getsemanica) della scena 72 del copione del film che prefigura oniricamente la morte di Vittorio suggellata dal dialogo tra il “morto” Accattone e il becchino:

Lì su un pezzo di terra buia, vede solo un vecchietto, tutto bianco, che sta cominciando a scavare una buca.

Accattone gli si avvicina timoroso e il vecchietto lo guarda, benevolo: allora Accattone si siede accanto a lui:

ACCATTONE (*con un po' di coraggio*) A sor maa', perché nun me la fate un pochetto più in là? Nun lo vedete ch'è tutta scura qui, la tera?

Il vecchietto, sempre paziente e benevolo, guarda più in là, e infatti, poco oltre la buca, si stende una vallata, stupenda, invasa da una luce radiosa,

---

<sup>88</sup> ID., *Una discussione del '64*, in SPS, pp. 748-785 (p. 752).

sconfinata, che evapora nell'azzurro di una estate piena di sole fermo e consolante.

ACCATTONE Fatemela più in là... poco poco... Per favore, 'a sor mae'...

VECCHIETTO (*con un sospiro, accondiscendendo*) E va beh!

E incomincia a scavare un po' più in là, nella luce della stupenda vallata.<sup>89</sup>

Incorporando il principio della parola poetica (materna), il cinema di Paolini viene ad essere dunque il luogo (paterno) di una realtà cristologica investita da una luce accecante che sembra aspettare solo il passaggio di Saulo, e quindi la caduta che lo disarcioni una volta per tutte dalla sua antica natura. La forma barbarica di *Accattone*, così come quella di *Mamma Roma* (primo oltraggio alla purezza all'icona materna), nelle intenzioni autoriali di Pasolini diventa funzionale alla "conversione" del nuovo decennio. Attraverso di essa il regista-poeta controbilancia l'idea-limite di «stile» che impedisce al soggetto di accedere all'esperienza reale del "fuori": «Una coltre di primule. Pecore / controluce (metta, metta, Tonino, / il cinquanta, non abbia paura / che la luce sfondi – facciamo / questo carrello contro natura!)».<sup>90</sup>

La morte, dunque, è la cifra che contrassegna l'epicità del cinema pasoliniano. In questa direzione, l'archetipo cristologico va inteso come un dispositivo ermeneutico che amplia l'orizzonte dell'ideologia nazional-popolare di matrice gramsciana di cui il *Vangelo secondo Matteo* è l'espressione più alta. Tuttavia il passaggio da «una cristologia edipica», come ad esempio poteva essere quella dell'*Usignolo*, a una «cristologia più squisitamente evangelica»<sup>91</sup> avviene ne *La ricotta*, terzo mediometraggio di Pasolini, che fotografa perfettamente questa evoluzione in termini paolini.

---

<sup>89</sup> ID., *Accattone*, cit., pp. 132-3.

<sup>90</sup> ID., *Poesie mondane*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1093.

<sup>91</sup> A. SICHERA, *Corpi e luoghi del mito. Teatro, cinema e fotografia da Atene a Gerusalemme*, Letnini, Duetredue, 2015, p. 51.



Il modello di questo film è ancora una volta quello della *Passio Christi*, anzi di una impossibile imitazione-rappresentazione del *kairos* cristologico. Ma in questo caso il dato inedito, e su cui si abbatte la mannaia della censura, concerne l'abbassamento umoristico della materia, sviluppata attraverso i modi del *pastiche* metalinguistico, metacinematografico e metapoetico.<sup>92</sup> La storia de *La ricotta*, che non può essere scissa dalla sua ricezione che ha provocato l'intervento censorio e quindi la *Persecuzione* subita da Pasolini, non è solo una dissacrazione della storia «sublime» narrata nei Vangeli ma è anche, come ha messo molto bene in evidenza Subini, il mezzo attraverso cui il regista, prossimo a realizzare il *Vangelo*, confessa il proprio peccato stilistico.<sup>93</sup> E del resto una piena comprensione di questo mediometraggio, anche nei suoi risvolti giudiziari, deve passare necessariamente dall'idea poetica del *Vangelo* girato l'anno successivo. Tra il primo e il secondo testo filmico c'è infatti un intreccio storico-genetico che non era sfuggito a Jean-Paul Sartre che aveva addirittura suggerito a Pasolini di proiettare insieme i due film.<sup>94</sup>

I due progetti, nonostante la convergenza del motivo cristologico, sembrerebbero correre su due binari paralleli – quello della parodia chapliniana del kolossal biblico-americano da una parte e quello della «traduzione» lirico-poetica del testo evangelico dall'altra – se non fosse che ogni materiale toccato da Pasolini, che passa cioè attraverso il filtro della sua soggettività, cortocircuita inevitabilmente con la narrazione autobiografica del poeta. *La ricotta* non è, dunque, solo una messa in scena (e in abisso) che sdoppia la rappresentazione della morte di Cristo, ma anche il doppione di un film che proprio in quel momento Pasolini sta concependo. Se ci avviciniamo al mediometraggio con questa lente interpretativa, non possiamo che ravvisare i segni di una *kenosis* paolina attraverso la quale Pasolini – dietro l'imponenza fisica

---

<sup>92</sup> «È probabilmente l'opera che ho meno calcolato, in cui si mescolano molto semplicemente tutti gli elementi che sognavo di riunire: l'umorismo, lo spirito romanesco, la crudeltà e l'egoismo, il codice popolare». (Cfr. P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, in SPS, p. 1498).

<sup>93</sup> TOMASO SUBINI, *Pier Paolo Pasolini: La ricotta*, Torino, Lindau, 2009, p. 183.

<sup>94</sup> Cfr. VIRGLIO FANTUZZI, *Una notte da innominato. La conversione stilistica di Pasolini durante le riprese del Vangelo*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, cit., pp. 147-166. Il progetto de *La ricotta* nasce prima della "folgorazione" del soggiorno di Assisi di cui Pasolini parla nella lettera a Lucio Caruso del febbraio del 1963 (Cfr. LE 2, p. 508).

di Orson Welles – cerca di ridimensionare la sua presenza dalla trasposizione evangelica a vantaggio del vero *symbolon* cristico incarnato da Stracci.<sup>95</sup>

Il Santo è Stracci. La faccia di antico camuso  
che Giotto vide contro tufi e ruderi castrensi,  
i fianchi rotondi che Masaccio chiaroscurò  
come un panettiere una sacra pagnotta...  
Se vi è oscura la bontà con cui egli si toglie di bocca  
il cestino, per darlo alla famiglia che lo mastichi  
al suono del Dies Irae; se vi è oscura l'ingenuità  
con cui piange sul suo pasto rubato dal cane;  
se vi è oscura la tenerezza con cui poi carezza  
la colpevole bestia; se vi è oscuro l'umile coraggio  
con cui risponde cantando un canto dei nonni ciociari  
a chi l'offende; se vi è oscura l'intrepidezza  
con cui affronta la sua sorte di inferiore  
cantandone la filosofia nel gergo a lui caro dei ladri;  
se vi è oscura l'ansia con cui si fa il segno della croce  
davanti a uno dei vostri tabernacoli per poveri  
filando verso il pasto; se vi è oscura la gratitudine  
con cui, dopo un buffo balletto di gioia come Charlot,  
si rifà il segno della croce a quello stesso tabernacolo  
con cui voi consacrate la sua inferiorità;  
se vi è oscura la semplicità con cui muore  
.....<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Non si può non cogliere nel personaggio del regista interpretato da Welles un doppio dello stesso Pasolini. Come dimostra la ricostruzione filologica di Subini, la battuta su Fellini («Egli danza») è una sostituzione in fase di doppiaggio (dopo le accuse della censura) che prevedeva inizialmente un commento su Pasolini stesso. Seguendo la pista battuta da Subini è come se Pasolini, autoeliminandosi dal film, avesse voluto prima di tutto lanciare un monito a sé stesso in vista delle riprese del *Vangelo* per rifuggire ogni tentazione di manierismo estetico. Cfr. quindi T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini: La ricotta*, cit. pp. 33-6.

<sup>96</sup> P. P. PASOLINI, *Pietro II*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., pp. 1150-1.

Questi versi da *Pietro II*, il diario poetico del processo alla *Ricotta* inserito in *Poesia in forma di rosa*, riassumono la trama e gli snodi tematici del mediometraggio di Pasolini, ma la loro “forma” è anche quella dell’auto-apologia di chi intende giustificare la sacralità interna della propria opera contro l’«oscurità» di chi non comprende o non vuole comprendere, «per viltà», la reale natura di Stracci. L’invettiva de *La Religione del mio tempo* è qui ripresa e corroborata dalla contingenza autobiografica: il periodo ipotetico sospeso, quella protasi che mette l’accento sulla mancanza di “luce” e perciò sull’oscurantismo borghese, conduce infine alla cecità del mondo contemporaneo incapace di riconoscere la manifestazione del *sacer* nelle sue forme più terribili e scandalose, vale a dire quell’Evento-Verità a cui San Paolo dà il nome di Cristo.

In *Alla ricerca del reale perduto* Alain Badiou afferma che un evento «non è qualcosa di interno alla rappresentazione stessa. Piuttosto giunge da altrove, un altrove interiore, se così possiamo dire, anche se questo altrove è difficilmente situabile, e sfortunatamente spesso improbabile».<sup>97</sup> Facendo curvare questa definizione alla *Ricotta*, possiamo aggiungere che la verità di un evento, oltre ad essere sempre immanente, si configura solo in relazione al soggetto che la agisce, e quindi essa non può esistere senza un agente che la opera o la pronuncia: Stracci. Anche grazie al *San Paolo* di Pasolini, il filosofo francese focalizza la sua ermeneutica su una ricezione *a parte subiecti* dell’Evento che spiana la strada allo «scandalo», il quale «si presenta sempre come la rivelazione di un piccolo pezzo di reale. [...] Lo scandalo è precisamente ciò che va, in termini di opinione, ad aprire la porta di una sorta di svelamento di un cantuccio di reale, purché questo frammento sia immediatamente trattato come un’eccezione. Una scandalosa eccezione. Se non esistesse questo pizzico d’eccezione, non esisterebbe più scandalo».<sup>98</sup>

Se quindi volessimo riprendere i versi di *Pietro II* dal punto in cui Pasolini si interrompe (forse non osa andare avanti?), potremmo concludere, noi, con le nostre parole, quello che il

---

<sup>97</sup> A. BADIOU, *Alla ricerca del reale perduto*, a cura di G. Tusa, Milano-Udine, Mimesis, 2016, p. 23.

<sup>98</sup> Ivi, p. 12.

poeta lascia intendere: “se non riconoscete in Stracci quella stessa dinamica che ha portato Gesù di Nazareth sulla croce, allora non siete in grado di riconoscere la verità dell’Evento della croce”. Lo scandalo de *La ricotta* non consiste nella presunta dissacrazione della figura di Cristo, ma nella mancata ri-consacrazione del *logos tou starou* mediante la rappresentazione cinematografica. Lo scandalo, infine, è che il «povero Stracci» è più Cristo del Cristo rappresentato: il campo lungo delle tre croci ci ricorda infatti che il *kairos* cristologico è sempre decentrato rispetto al *punctum* in cui convergono tutte le linee di fuga. Ancora Badiou, dalla sua sponda lacaniana che recupera la lezione di San Paolo, ci invita dunque a vedere *La ricotta* come una battuta d’arresto del manierismo di Pasolini poiché «si giunge al reale non attraverso l’uso della formalizzazione – perché esso ne è per l’appunto l’*impasse* – ma piuttosto quando si esplora ciò che è impossibile per questa formalizzazione». <sup>99</sup>

È una questione cruciale, come si può ben vedere, e a maggior ragione perché il *Vangelo secondo Matteo* passa necessariamente da questa cruna ermeneutica. L’approccio di Pasolini al testo evangelico non può prescindere dalla lezione appresa nel mediometraggio precedente: il Cristo che è «venuto a chiamare non i giusti, ma i peccatori» (Mt 9, 13), cioè l’Evento che scaturisce in tutta la sua verità, è un’espressione periferica del reale. L’operazione storico-interpretativa, ovvero spirituale attuata ne *La Ricotta* non è quindi solo un preludio al *Vangelo*, ma una vera e propria prolessi figurale della trasposizione del film del ’64 che è da intendersi come un ritorno storico-filologico all’archetipo del sacro. Su quest’ultimo punto Pasolini, o meglio l’«ateo» che parla per lui, non ha dubbi: nella vicenda di Gesù di Nazareth che è diventato – grazie all’interpretazione di Paolo di Tarso – il Cristo, l’«unto» dal Signore, agisce un dispositivo antropologico potentissimo che ha la forma del racconto mitico. La scelta della versione cristica di Matteo, rispetto a quella degli altri tre racconti evangelici, è così giustificata da una traccia che per l’autore del film è fondamentale: «la mescolanza, nel testo sacro, di violenza mitica (ebraica, in un senso quasi razzistico e provinciale della parola) e di cultura pratica, quella entro cui Matteo, alfabeto, non poteva non operare». <sup>100</sup> Il Cristo di Matteo è

---

<sup>99</sup> Ivi, p. 28.

<sup>100</sup> P. P. PASOLINI, *Una carica di vitalità*, in ID., *Appendice a «Il Vangelo secondo Matteo»*, in PC 1, p. 672.

terribilmente “scandaloso”, tanto in senso paolino che in senso pasoliniano, perché, continua l’autore, è un

Cristo mite nel cuore, ma “mai” nella ragione, che non desiste un attimo della propria terribile libertà come volontà di verifica continua della propria religione, come disprezzo continuo per la contraddizione e per lo scandalo. Seguendo le “accelerazioni stilistiche” di Matteo alla lettera, la funzionalità barbarico-pratica del suo racconto, [...] la figura di Cristo dovrebbe avere, alla fine, la stessa violenza di una resistenza: qualcosa che contraddica radicalmente la vita come si sta configurando all’uomo moderno, la sua grigia orgia di cinismo ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo, glorificazione della propria identità nei connotati della massa, odio per ogni diversità, rancore teologico senza religione.<sup>101</sup>

Dovremo tenere bene a mente queste parole quando affronteremo l’anti-Vangelo di Pasolini, *Salò*, ma per il momento è più importante riscontrare in esse i segni di un’ermeneutica evangelica che si incrocia e si fonde con l’esperienza del poeta. La vocazione di Pasolini durante il soggiorno ad Assisi nell’ottobre del 1962 si traduce, nella lettera a Lucio Caruso della *Pro Civitate Christiana*, nella «carica di vitalità» di chi è stato toccato dalla grazia della poesia. L’idea “poetica” del Cristo pasoliniano è già delineata a questa altezza:

La mia idea è questa: seguire punto per punto il Vangelo secondo san Matteo, senza farne una sceneggiatura o una riduzione. Tradurlo fedelmente in immagini, seguendone senza una omissione o un’aggiunta il racconto. Anche i dialoghi dovrebbero essere rigorosamente quelli di san Matteo, senza

---

<sup>101</sup> Ivi, pp. 673-4.

nemmeno una frase di spiegazione o raccordo: perché nessuna immagine o nessuna parola inserita potrà mai essere all'altezza poetica del testo.

È questa altezza poetica che così ansiosamente mi ispira. Ed è un'opera di poesia che io voglio fare. Non un'opera religiosa nel senso corrente del termine, né un'opera in qualche modo ideologica.

In parole molto semplici e povere: io non credo che Cristo sia Figlio di Dio, perché non sono credente, almeno nella coscienza. Ma credo che Cristo sia divino: credo cioè che in lui l'umanità sia così alta, rigorosa, ideale da andare al di là dei comuni termini dell'umanità. Per questo dico "poesia": strumento irrazionale per esprimere questo mio sentimento irrazionale per Cristo.<sup>102</sup>

La "traduzione" del testo di Matteo in immagini diventa quindi il nodo centrale della cristologia pasoliniana. È proprio in questa occasione che Pasolini trascende la distinzione paolina lettera-spirito, banalmente semplificata nella dicotomia "letterale contro allegorico" (2Cor 3, 6), in quanto egli si rende conto, come aveva scritto San Paolo poco prima che «la lettera è scritta nei nostri cuori [...], scritta [...] non su tavole di pietra ma su tavole che sono cuori pulsanti [*kardiais sarkinai*: cuori di carne]» (2 Cor 3, 2-3). Non scenderemo nel dettaglio del contesto anti-mosaico e quindi anti-legalistico dello scritto paolino, come di recente ha messo in rilievo un brillante lavoro filologico-ermeneutico di Luigi Walt, tuttavia è lecito ipotizzare che nell'«altezza poetica del testo» di Matteo Pasolini sente vibrare il *télos* della parola del Vangelo, ovvero quel «bisogno che la lettera ha di essere continuamente tradotta e comunicata, per rimanere in vita e continuare a risplendere. Ma questo per l'apostolo, può accadere soltanto per mezzo del messia: è anzi il dispositivo messianico per eccellenza».<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> LE 2, p. 509.

<sup>103</sup> LUIGI WALT, *Paolo traduttore. Sulla distinzione tra spirito e lettera*, Brescia, Morcelliana, 2021, p. 71.

Il risultato del *Vangelo* di Pasolini, che vuole essere la storia di Cristo più duemila anni di interpretazione cristiana,<sup>104</sup> è un felice e fecondo incontro tra l'ansia messianica di Matteo e l'*intentio* poetica del regista che umanizza a tal punto Cristo che alla fine ce lo presenta come un poeta rivoluzionario. In fondo c'era da aspettarselo, nonostante le assicurazioni in senso contrario all'interlocutore della Pro Civitate Christiana, perché l'occasione di incanalare il soggetto della storia della storia sacra nei consueti binari della poetografia pasoliniana era troppo irripetibile. Con un giudizio estetico troppo severo, da cui ci discostiamo fermamente, Franco Fortini aveva puntato in questa direzione: «Quel Gesù-Pierpaolo manca il punto centrale del cristianesimo, ossia la necessità della croce; e si riduce allora all'“umanesimo”, al cristianesimo socialista, insomma al pasticcio».<sup>105</sup> All'opposto, a noi sembra invece che la figura di Cristo è messa in risalto e 'glorificata' dalla «luce» poetizzante di Pasolini, il quale dalla realizzazione del *Vangelo* ricava lo spunto per teorizzare il «cinema di poesia».<sup>106</sup>

Il fatto di cui si deve conto è che Pasolini lega l'universalità della parola del vangelo alle circostanze specifiche della sua vita e della sua opera. Durante un dibattito sul film egli tiene a precisare che

non si tratta di un caso di coscienza nel senso comune che ha questa parola:  
molti si sono aspettati da me questo, alcuni con delusione, altri con speranza.  
A coloro che aspettavano con speranza, cioè ai preti e ai miei amici di Assisi,  
e a quelli che mi hanno aiutato nelle ricerche filologiche e storiche, rispondo

---

<sup>104</sup> Cfr. *Pasolini su Pasolini*, in SPS, 1336-7.

<sup>105</sup> Il giudizio di Fortini è riportato in LE2, p. 563.

<sup>106</sup> A questo proposito, più che il prodotto cinematografico in sé, andrebbe preso in esame il processo ideativo e compositivo del film, e pertanto, staccandoci per il momento dal Verbo-Immagine per tornare alla sorgente del Verbo-Parola, seguendo il suggerimento di Maria Rizzarelli, è necessario considerare lo *script* del film (in accordo con la definizione pasoliniana della sceneggiatura quale «struttura che vuole essere un'altra struttura») come un «testo doppio: discorso evangelico e metadiscorso sulla trasposizione visiva». Un metadiscorso che si interfaccia con il *logos* della poesia di Pasolini, se è vero che la pubblicazione della sceneggiatura, che inaugura una collana garzantiana diretta dallo stesso regista bolognese, è accompagnata da alcuni materiali, che in alcuni casi potremmo definire “genetici” e in altri “sincronici” rispetto al Vangelo, i quali danno testimonianza, in ultimo, di come passato e presente della poesia dell'autore convergano verso il tempo del Cristo cinematografico. Cfr. quindi M. RIZZARELLI, *Una terra che è solo visione*, cit., pp. 64-5. Per la teoria del cinema di poesia, che si può datare al 1965, cfr. P. P. PASOLINI, *Il «cinema di poesia»*, in *Empirismo eretico*, SLA 1, pp. 1461-1488.

che una caduta da cavallo, come loro speravano, una caduta da cavallo sulla via di Damasco non si è avuta, per il semplice fatto che io disarcionato da cavallo è da un bel pezzo ormai che lo sono, e trascinato, legato alla staffa, sbattendo la testa sulla polvere, sui sassi e sul fango della strada di Damasco! Quindi non è successo niente: non sono caduto perché ero già caduto e trascinato da questo cavallo, diciamo, della razionalità, della vita del mondo. Non si tratta di un caso di coscienza, dunque, particolare di questo momento specifico: è un unico caso di coscienza della mia vita.<sup>107</sup>

L'affermazione dello "staffato" di Damasco, che verrà ripresa nella lettera a Don Rossi del 27 dicembre 1964,<sup>108</sup> anticipa infatti una nuova introiezione di San Paolo nel sistema poetico di Pasolini e quindi una riqualificazione delle *Poesie a Casarsa* del 1942 che instaurano con il *Vangelo* un rapporto figurale analogo a quello tra l'Antico e il Nuovo Testamento nella Bibbia. È Pasolini stesso a dichiararlo esplicitamente:

L'elemento irrazionalistico e religioso è un antico elemento che mi accompagna come uomo e come scrittore da quando sono nato, si può dire: è infatti sin dal 1942, l'anno in cui è uscito il mio primo libro di versi, che si chiamava *Poesie a Casarsa* ed è scritto in dialetto friulano, il dialetto materno di mia madre e dei paesani di mia madre. In questo primo libretto, ventidue anni fa, la poesia principale, che costituiva la spina dorsale del libro, si intitola *La domenica uliva*. In poche parole la situazione è questa: c'è un giovane, che ero naturalmente io trasportato un po' così, fantasticamente, nei panni di un giovane contadino casarsese, nel sole della Pasqua; e una giovinetta che porta le frasche degli ulivi, e distribuisce le frasche degli ulivi, e che è l'incarnazione della madre morta di questo giovane. Fanno un dialogo tra di loro, e questo dialogo è molto vago, così, a un livello stilistico abbastanza elevato, diciamo

---

<sup>107</sup> P. P. PASOLINI, *Una discussione del '64*, cit., pp. 749-50.

<sup>108</sup> Cfr. LE 2, p. 576.



così, perché il mio friulano non era un dialetto usato realisticamente: era un dialetto che era quasi l'estrema conseguenza dell'ermetismo, cioè una lingua per poesia. Alla fine di questo dialogo, questo giovane esclama: «Cristo mi chiama, MA SENZA LUCE». Questi due versi potrebbero essere un'epigrafe che potrei mettere anche oggi al mio *Vangelo*.

Questo nel 1942, anzi prima, perché il libro è uscito nel '42, ma questi versi sono di ancora prima, quando ero ragazzo. Questo elemento religioso e irrazionale mi ha seguito per tutta la vita [...].<sup>109</sup>

Questa necessità di Pasolini di ritornare alla genesi poetica di Casarsa si giustifica alla luce di una contraddizione che sfiora la schizofrenia: da una parte l'esigenza razionale di porre il più possibile una distanza tra il "Sé" ateo-marxista e la materia 'religiosa' del *Vangelo*, e dall'altra quella di sottolineare, pur nella scissione personale, una continuità che corre sui binari del sentimento irrazionale. Se centriamo questa contraddizione anti-dialettica nel contesto di un dialogo fecondo tra *Marxismo e Cristianesimo*, ci è più chiaro lo «sforzo sanguinante di sincerità»<sup>110</sup> che Pasolini compie nel progettare e realizzare questo film. Il problema, che in linea generale fa da apripista alla teorizzazione del «discorso libero indiretto», concerne l'impossibilità per l'autore borghese di immergersi simpateticamente (e agapicamente) nel personaggio «per cercare di rendere realmente oggettiva la narrazione di un mondo oggettivamente (leggi: classicamente) diverso da quello dell'autore».<sup>111</sup> Nel *Vangelo* ciò si risolve con una strategia retorica di sdoppiamento su cui Pasolini insiste molto e che in effetti è la chiave interpretativa più adeguata alla definizione teologico-cinematografica di Cristo:

Da una parte ero io che raccontavo questa storia, per quanto riguarda l'umanità di Cristo, ecc; dall'altra, per quello che riguarda la sua divinità, ho

---

<sup>109</sup> P. P. PASOLINI, *Una discussione del '64*, cit., pp. 750-1.

<sup>110</sup> ID., *Marxismo e cristianesimo*, cit., p. 808.

<sup>111</sup> ID., *Intervento sul discorso libero indiretto*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1348.

dovuto raccontare questa storia come vista attraverso gli occhi di qualcun altro, e questo qualcuno chi era? Era chi crede. [...] Quindi io ho oggettivamente rappresentato la storia come l'ha raccontata Matteo; Cristo l'ho rappresentato come uomo, ma anche come Dio, attraverso questo processo tecnico.

Come prova che quello che vi ho detto è vero, pensate un momento ad un lato del mio film, cioè ai riferimenti pittorici. [...] Allora cosa vuol dire questo? Che io in quanto autore, autore in qualche modo colto, pensavo a questi riferimenti pittorici; ma era il personaggio attraverso cui io vedevo la storia di Cristo, in quanto figlio di Dio, che fondeva tra loro tutti questi riferimenti pittorici, fino ad un fondamentale realismo.<sup>112</sup>

Il *Vangelo* è il frutto di questa tensione compositiva-realizzativa tra due soggetti distanti, uno carnale e uno empirico, che dialogano per concorrere alla riuscita estetica del film, ma anche per fare in modo che ad esso si riconosca il sigillo della poesia. Quello che non aveva funzionato ne *La ricotta* – l'identificazione con il regista gramsciano Welles e il ricorso al manierismo pittorico – avviene ora grazie a questa strategia finzionale. È lecito dunque chiedersi: chi è l'autore del film? L'ateo Pasolini o il credente in cui egli si immedesima? Chiaramente la domanda è destinata a rimanere aperta, e quindi a inoltrarsi nelle riflessioni coeve sul rapporto tra autorialità e stile e sulla grammatica del cinema come «lingua scritta della realtà». Due anni dopo la realizzazione del film, premettendo che «è molto spiacevole, [...] per un autore, sentirsi sempre considerare come una bestia da stile»,<sup>113</sup> Pasolini dichiara che la grammatica audiovisiva coincide con

la mia filosofia, o il mio modo di vivere: che non mi sembra altro, poi, che un allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà. Religioso in quanto

---

<sup>112</sup> ID., *Marxismo e cristianesimo*, cit., pp. 808-9.

<sup>113</sup> ID., *Appendice. Battute sul cinema*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1542.

si fonda in qualche modo, per analogia, con una sorta di immenso feticismo sessuale. Il mondo non sembra essere, per me, che un insieme di padri e madri, verso cui ho un trasporto totale, fatto di rispetto venerante, e di bisogno di violare tale rispetto venerante attraverso dissacrazioni anche violente e scandalose.<sup>114</sup>

«Un allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà»: dunque a concepire, progettare e portare a compimento il film su Cristo non è né l'ateo né il credente, ma il poeta. Occorre perciò ritornare sulle sponde di *Poesia in forma di rosa* per ritrovarci infine su quelle del fiume del Giordano dove Pasolini riceve l'illuminazione – paolina – in merito al suo film.

I *Sopralluoghi in Palestina* effettuati con don Andrea Carraro, che documentano il pellegrinaggio fallimentare suoi luoghi sacri per ritrovare in essi lo “spirito” del testo evangelico, vengono riformulati nella quinta e sesta sezione della raccolta coeva al *Vangelo. Israele e L'alba meridionale* sono pertanto un avatesto imprescindibile per entrare nell'ottica della trasposizione filmica di Matteo. Davanti alla delusione del poeta-regista per un «paesaggio [...] contaminato dalla modernità» che «dopo la predicazione di Cristo, sembra tutto bruciato. Bruciato nella materia e nello spirito»,<sup>115</sup> il poeta, nel frattempo divenuto «ebreo per cultura ed elezione»,<sup>116</sup> è costretto ad estendere metonimicamente l'idea di paesaggio anche ai volti dei suoi «fratelli maggiori per dolore – segnati dalla grandiosità del male», i quali hanno «cercato quest'area / marginale, per preservarlo, istituzione / d'origine divina!».<sup>117</sup> Si fa strada così l'idea della “somiglianza” del paesaggio e dei volti descritti da Matteo con i luoghi e le facce dei contadini del Meridione italiano,<sup>118</sup> sulla scorta del consiglio di don Andrea di «riassumere, assorbire lo spirito di questa situazione. Poi magari riviverlo, poi magari ricostruirlo, inventarlo forse anche, in qualche altro ambiente, in qualche altro posto. [...] adattarlo anche alla propria

---

<sup>114</sup> Ivi, p. 1544.

<sup>115</sup> ID., *Sopralluoghi in Palestina*, in *Appendice a «Il Vangelo secondo Matteo»*, cit., pp. 656 e 662.

<sup>116</sup> ID., *Israele [Una giornata a Tel Aviv]*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1225.

<sup>117</sup> Ivi, p. 1217.

<sup>118</sup> ID., *Sopralluoghi in Palestina*, cit., pp. 656, 659, 660, 664.

sensibilità, alla propria immaginazione». <sup>119</sup> Il dialogo con il sacerdote, a cui Pasolini riconosce un'alterità ideologica ma non preconstituita, <sup>120</sup> verte dunque sull'interpretazione dello «spirito» del vangelo di Matteo attraverso la quale il regista delimita il perimetro estetico della sua opera:

Vede don Andrea, la parola spirituale ha per noi due probabilmente un significato un po' diverso. Quando lei dice spirituale intende soprattutto dire religioso, intimo e religioso. Per me corrisponde a estetico. Ora, quando io venendo qui ho avuto una delusione pratica, questo non ha nessuna importanza. Però a questa delusione pratica corrisponde una profonda rivelazione estetica. Ed è tanto più importante, questa rivelazione estetica che ho avuto, in quanto che è avvenuta proprio in un campo che io credevo di possedere completamente, cioè la mia idea che le cose, quanto sono piccole e umili, tanto più sono profonde e belle. Questa mia idea, qui, ha avuto uno scossone proprio, si è ancora di più... questa cosa è ancora più vera di quanto io immaginassi. Quindi l'idea di questi quattro clivi spelacchiati della predicazione è diventata un'idea estetica, e perciò spirituale. <sup>121</sup>

Per il filo paolino della nostra indagine, questa presa di coscienza rivela un aspetto di grande interesse poiché Don Andrea riconosce in essa l'impronta di San Paolo: «Le farò leggere, dottor Pasolini, un pensiero di san Paolo che credo combaci perfettamente con questa sua, appunto affermazione». <sup>122</sup> E più avanti, infatti, il regista commenta:

Correndo verso Betlemme, Don Andrea mi ha mostrato quella frase di San Paolo di cui mi parlava a Gerusalemme, eccola: «Ciò che è stolto per il mondo, Iddio lo scelse per confondere i sapienti. E ciò che per il mondo è debole, Iddio

---

<sup>119</sup> Ivi, pp. 657-8.

<sup>120</sup> ID., *L'alba meridionale*, in *Poesia in forma di rosa*, pp. 1230-1.

<sup>121</sup> ID., *Sopralluoghi in Palestina*, cit., p. 666.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

lo scelse per confondere quello che è forte. Scelse ciò che per il mondo non ha nobiltà e valore, ciò che non esiste, per ridurre al nulla ciò che esiste».<sup>123</sup>

La citazione, dalla solita Prima lettera ai Corinzi (1, 27-30), doveva però essere ben nota al poeta dell'*Usignolo della chiesa cattolica* e de *La religione del mio tempo* dove aveva dato prova di testimoniare questa sapienza scandalosa che, non trovando risonanza nel mondo circostante, aveva causato la reazione astiosa dei persecutori di Pasolini. La “parola della croce” professata da San Paolo nella missiva ai Corinzi appena citata appartiene a pieno diritto alla genesi estetico-spirituale del *Vangelo*. Con l’avallo paolino la cristologia del Figlio-poeta condotta con i mezzi del cinema si avvicina allo snodo nevralgico che rappresenta uno spartiacque interno all’opera di Pasolini. Sebbene caduto solo per metà, lo “staffato” di Assisi stavolta non può negare a sé stesso la “grazia” di una conversione che non è relativa solo all’aspetto tecnico-realizzativo del film, ma che avrà un impatto decisivo per la dinamica cristologica che implica la relazione Padre-Figlio e dunque, per il poeta, la rifondazione paterna del suo immaginario.

La rivoluzione copernicana dello stile, che in *Una disperata vitalità* viene posta nei termini di un’“abiura” delle terzine a vantaggio di un magma incandescente, privo di “forma”, corrisponde – in questa lettura incrociata tra *Poesia in forma di rosa* e *Vangelo* – alla crisi del regista durante le riprese del film, risolta poi per mezzo di un ‘miracolo’ che ha il contrassegno della poesia. L’acquisizione del «magma» si riflette ne *L’alba meridionale* dove, al termine dei sopralluoghi in Terra santa, il poeta ammette – anche in antitesi con la Lettera ai Galati: “E se siete figli siete anche eredi” (4, 6-7) – che la condizione di figlio non implica nessuna eredità: i giovanetti del Sud Italia sono infatti «diseredati, e, per di più, figli / (che, dei diseredati hanno il sapere / del male – il furto, la rapina, la menzogna – / e, dei figli, l’ingenua idealità / del sentirsi consacrare al mondo)».<sup>124</sup> In reazione a questo stato di cose, la frustrazione del poeta attiva un’interrogazione getsemanica di sgomento e desolazione rivolta al Padre: «Non so,

---

<sup>123</sup> Ivi, pp. 669-70.

<sup>124</sup> ID., *L’alba meridionale*, cit., p. 1232.

“effettivamente”, essere padre, padrone. / È ridicola la mia influenza, la mia fama. / Padre, che cosa mi sta succedendo?». <sup>125</sup> È solo a questo punto che, in un «alberghetto», un anonimo «Jolly sprofondata nell’incivile silenzio / dell’ora dei Mercati Generali», <sup>126</sup> l’alba meridionale fa irruzione nella sinopia pasoliniana del *Vangelo* trovando un poeta che si crede «inaridito per sempre, / perché a questo porta il tradire la ragione / sia pure in una crisi metrica», <sup>127</sup> e così «destituito di autorità, autore / non più indispensabile, carico / di poesia e non più poeta», <sup>128</sup> egli arriva a quella che può essere forse l’unica conclusione possibile: «non mi resta / che fare oggetto della mia poesia la poesia, / – se tutto il resto è ormai sotto la sfera / di una brutta morte. La carne vuole sangue». <sup>129</sup>

La strada che porta a *Bestemmia* è questa. E ancora una volta essa si iscrive nella *sàrx* che è il luogo dell’allontanamento da Dio ma anche la sede dove è incisa la sua “lettera” (*gramma*, 2 Cor 3, 1-3). I *frutins* meridionali, cioè quei figli gettati nel mondo ed estromessi da un’eredità paterna presso cui il poeta va cercando, «nel prato di confine, / nel deserto giordano, nel mondo, / che un misero sentimento di amore», sono quindi gli unici destinatari che possono accogliere il Verbo della poesia: «Questi sono i Giordani terrore d’Israele, / questi che davanti a me piangono / l’antico dolore dei profughi». <sup>130</sup>

Il riferimento alle acque del Giordano, che ricorda per “analogia” le sorgenti di Casarsa («Fontana d’acqua del mio paese), non è casuale. Il passaggio dalle terzine al magma che interrompe la “forma” è il battesimo poetico di Pasolini strettamente connesso, come detto, con la scena del battesimo di Cristo nel fiume Giordano. <sup>131</sup> Non è un “luogo” testuale qualunque, nel racconto evangelico, se è vero che durante i *Sopralluoghi in Palestina* Don Andrea aveva avuto modo di esprimere a Pasolini il suo parere sulla «sacralità» e sulla centralità storico-filologica nonché ermeneutica di questo momento-chiave:

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 1234.

<sup>126</sup> Ivi, p. 1237.

<sup>127</sup> Ivi, p. 1239.

<sup>128</sup> Ivi, p. 1241.

<sup>129</sup> Ivi, p. 1240.

<sup>130</sup> Ivi, p. 1233.

<sup>131</sup> Cfr. V. FANTUZZI, *Una notte da innominato*, cit., pp. 154ss.

Io le posso dire che il Giordano è il punto di riferimento storico e religioso di tutta la storia ebraica, perché comincia con l'entrata degli Ebrei che passano il Giordano e finisce, l'Antico Testamento, con il battesimo di Giovanni Battista da cui gli Ebrei sono invitati a ricevere il battesimo sul Giordano, a prepararsi alla venuta del Messia. [...] tutta quanta la storia del popolo ebraico, ha un riferimento proprio religioso al Giordano, che si richiama poi alla preparazione al Nuovo Testamento.<sup>132</sup>

Il passaggio dall'Antico al Nuovo Testamento, come sanno gli esegeti biblici, si compie nella figura di Cristo che nel Giordano riceve l'unzione paterna che legittima la sua missione salvifica. Tornando alla sceneggiatura del film, a proposito della scena del Giordano (la numero 17) che riprende pedissequamente il testo di Matteo 3, 13-7, bisogna dire che è proprio qui che fa la sua apparizione il Cristo interpretato da Enrique Irazoqui:

Eccolo, colui che «battezerà in Spirito Santo e fuoco». Avanza tra la povera gente, e nulla lo distingue, ancora, da essa: è uno dei mille fedeli che vengono a farsi battezzare.

CARR. a precedere sul suo P. P. umile, anonimo (ma carico di una indicibile solennità).<sup>133</sup>

Non c'è dubbio che la difficoltà espressiva nel dire la «solennità» con cui il Cristo viene avanti racchiuda il cuore della crisi della poesia di Pasolini negli anni Sessanta. Il punto però, qui, è che la scena del Giordano scioglie questa indicibilità in favore di una nuova modalità di rapportarsi alla realtà. Il battesimo di Gesù è quindi il battesimo del Poeta, consacrato

---

<sup>132</sup> P. P. PASOLINI, *Sopralluoghi in Palestina*, cit., pp. 658-9.

<sup>133</sup> ID., *Il Vangelo secondo Matteo*, in PC 1, p. 500.

finalmente – all’opposto delle originali *Poesie a Casarsa* – dal riconoscimento del Padre: «Questi è il Figlio mio, il Diletto nel quale ho posto le mie compiacenze». <sup>134</sup> È questo, in sintesi, il «miracolo» del Giordano, che «non è fisicità» ma che si realizza attraverso una «luce» che acceca i presenti e su cui si chiude la scena con una «lenta dissolvenza». <sup>135</sup> Con il *Vangelo* la poesia di Pasolini demanda al *medium* audiovisivo il compito di rappresentare la realtà in una maniera diversa, <sup>136</sup> attuando cioè una conversione “tecnica” più aderente a una cristologia filiale che ora concepisce la sacralità non più nell’accezione “barbarica” di *Accattone* (storia, lo si ricordi, di un mancato riconoscimento padre-figlio) ma in relazione al *kairos* del Giordano. Così l’autore scrive nelle *Confessioni tecniche*:

Ricordo che in un’intervista a «Paese Sera», un anno fa, o più, quando si annunciò la produzione del *Vangelo secondo Matteo*, dissi che avrei girato questo nuovo film [...] come *Accattone*: e intendevo dire con lo stesso impegno realistico di *Accattone* [...]. Con *Accattone*, inesperto di cinema, io avevo semplificato al massimo tale oggettiva semplicità. E il risultato mi pareva essere – e in parte, lo era – quello della sacralità: una *sacralità tecnica* che poi investiva nel profondo paesaggi e personaggi. Non c’è niente di più tecnicamente sacro che una lenta panoramica. Specie quando questa sia scoperta da un dilettante, e usata per la prima volta. [...] Sacralità: frontalità. E quindi religione. In tanti hanno parlato dell’intima religione di *Accattone*; della fatalità della sua psicologia, ecc. Anche gli obbiettivi erano rigorosamente il 50 e il 75: obbiettivi che appesantiscono la materia, esaltano il tuttotondo, il chiaroscuro, danno gravità e spesso sgradevolezza di legno tarlato o molle pietra alle figure, ecc. [...] In definitiva, la religiosità non era tanto nel supremo bisogno di salvezza personale del personaggio [...] o, dall’esterno, nella fatalità, che tutto determina e conclude, di un segno di croce

---

<sup>134</sup> Ivi, p. 501.

<sup>135</sup> Ivi, pp. 500-1.

<sup>136</sup> «Destituito di autorità, autore / non più indispensabile, carico / di poesia e non più poeta / (cessa, la condizione di poeta, / quando il mito degli uomini / decade... e altri sono gli strumenti / per comunicare con uomini simili... anzi, / meglio è tacere [...])» (ID., *L'alba meridionale*, cit., p. 1241).



finale, ma era “nel modo di vedere il mondo”: nella sacralità tecnica del vederlo. [...]

Contrariamente a quanto avevo presuntuosamente annunciato all'intervistatore di «Paese Sera», ho girato il Vangelo in modo totalmente diverso da come avevo girato *Accattone*. [...] Era chiaro che la *sacralità tecnica*, la filiale semplicità che scardinava dalla sua usuale (e convenzionale) semanticità la “materia” delle borgate romane, diventava di colpo retorica e ovvia se applicata alla “materia” di per sé sacra che stavo raccontando. [...] Un Cristo frontale, ripreso col 50 o il 75, accompagnato da brevi e intense panoramiche, diventava pura enfasi: una riproduzione. [...]

Solo girando la scena del battesimo al Giordano, in una notte da innominato in un alberghetto di Viterbo, mi son reso conto che stavo andando incontro alla più disastrosa bocciatura. [...] Le crisi danno ogni volta l'impressione, poi, di essere definitive e di buttar all'aria tutto. Invece non sono che un primo passo per una serie di doglie future [...]. Risvegliandomi, quella mattina a Viterbo, avevo addirittura deciso di riprendere l'insieme e i particolari della folla che si batteva da un elicottero. L'elicottero non fu possibile ottenerlo, l'Arco Film non è una casa americana. Ma il torrentello, il Chia, che fungeva da Giordano, era circondato da burrati ariosteschi: mi sono arrampicato con l'eroico Delli Colli e l'Arriflex munita come un becco di pancinor, sopra quei burrati, e da lì, zumando, ho ripreso i gruppi, le figure intere, i primi piani. Ogni frontalità era così sconvolta, ogni ordine, ogni simmetria: irrompevano il magmatico, il casuale, l'asimmetrico [...].

Rotte le mie abitudini [...] mi son sempre più liberato dai miei schemi di ordine, della sacralità tecnica, e mi son buttato nel magma. [...]

Oggi, a film montato, mi trovo di fronte a tutta un'altra cosa [...]. L'evocazione ora stranamente prevale sulla rappresentazione.<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> ID., *Confessioni tecniche*, in PC 2, pp. 2768-72.

L'arrampicata "eroica" di Pasolini e del suo direttore della fotografia riassume emblematicamente la difficoltà con cui il regista ottiene il risultato finale: l'abbandono della frontalità a vantaggio di una distanza che rompe ogni regola prospettica e permette al magma di sconvolgere la rappresentazione. Una distanza, certo, che è anche quella precauzionale dell'ateo rispetto dalla materia trattata ("secondo" Matteo, appunto),<sup>138</sup> ma che si delinea soprattutto come un meccanismo poetico nella misura in cui la «riproduzione» dei fatti cede il posto alla «evocazione» del senso.<sup>139</sup>

Ma c'è almeno un altro momento, nel film del '64, in cui la poetica del magma irrompe in modo altrettanto evidente. Anche in questo caso si tratta di una scena archetipica che fa risuonare l'immaginario poetografico dell'autore: la scena della Crocifissione sul Golgota. Dopo le ultime, sconfortate parole sulla croce – «Dio mio, Dio mio perché mi hai abbandonato!» –, Gesù emette un urlo straziante che si traduce visivamente nel «boato di terremoto» narrato dall'evangelista. La terra sotto i piedi di Maria-Susanna Colussi, che reagisce con la drammaticità plastica delle Madonne dei Compianti bolognesi, è attraversata da un tremore sconvolgente. Nessuna forma di verbalizzazione può essere all'altezza di questo momento: la parola stauologica di cui scrive San Paolo è, prima di tutto, questo grido, la "bestemmia" della croce. Non è un caso che nel montaggio finale, previo taglio di alcuni dialoghi previsti dalla sceneggiatura,<sup>140</sup> a questo urlo segua soltanto il commento musicale di Bach prima che la funzione verbale venga ristabilita dalle parole dell'Angelo che annuncia la resurrezione.

Le ultime parole spettano senz'altro al Cristo che «appare senza alcuna solennità [...], tra gli alberi, nel canto delle rondini, come se ci fosse sempre stato»,<sup>141</sup> il quale pronuncia il discorso di Matteo 28, 20: «Ed ecco, io sono con voi sempre sino alla fine del mondo». Tuttavia

---

<sup>138</sup> Cfr. V. FANTUZZI, *Una notte da Innominato*, cit., p. 153.

<sup>139</sup> La poesia come evocazione è il risultato a cui Pasolini giunge in *La fine dell'avanguardia*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1421.

<sup>140</sup> Cfr. P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo*, cit., pp. 647-651.

<sup>141</sup> Ivi, p. 651.

la “forma” della rappresentazione di questa scena, cioè la distanza tra la macchina da presa e il soggetto parlante, insinua, in mezzo alla voce delle rondini, il gorgheggio acuto dell’«usignolo». Come se l’originaria «carica di vitalità» del Vangelo si fosse trasformata, proprio all’ultimo, nel *kairos* in cui tutte le scritture si compiono, nella «disperata vitalità» di chi rimane ai margini di una salvezza impossibile da accogliere. La rottura della soglia in cui l’ateo dubbioso scruta il cuore del credente è un tempo passato: «Era chi crede». Nel presente (della poesia) la ricomposizione di quell’equilibrio può avvenire solo abolendo ogni filtro, ogni interpretazione. La realtà rappresentata dalla realtà stessa è un «sogno» che ha i tratti della *kenosis*, prima ancora che della semiologia. Ma questo sogno, a cui Pasolini crede fino a un certo punto, rimarrà solo come progetto per un futuro che si profila sempre più fosco.

### 3.3. *Bestemmia*

L’aumento di vitalità portato in dote dal *Vangelo* si concretizza in un «viluppo» di progetti cristologici che finirà per attraversare il *corpus* pasoliniano di tutto il decennio, e di cui *Bestemmia* rappresenta forse il testo più emblematico.<sup>142</sup> Possiamo rintracciare il processo compositivo di quest’opera attraverso alcune interviste rilasciate dall’autore e attraverso la corrispondenza epistolare con Garzanti. Quello che emerge, passando in rassegna le definizioni che le vengono attribuite nel corso del tempo, è la sua fluidità testuale («treatment in versi», «romanzo in versi», «sceneggiatura in forma di poema», ecc.) che infine trova una collocazione di genere nella categoria dello «sceno-testo» coniata in quegli anni per alcuni testi di *Poesia in forma di rosa*. Proprio nel libro di versi degli anni Sessanta troviamo un doppio accenno a questa idea di una santità sottoproletaria gemella de *La ricotta*, prima nelle *Poesie mondane*:

---

<sup>142</sup> Rispondendo, in un’intervista del 1963, a una domanda su una linea di “sviluppo” dei suoi progetti cinematografici Pasolini dice: «Non credo che si possa trattare di una “linea di sviluppo”, in quanto si tratta di film che ho ideato quasi tutti contemporaneamente. Infatti *Bestemmia* [...] l’ho concepita due anni fa, cioè pressappoco contemporaneamente ad *Accattone*. Il Vangelo l’ho pensato nell’ottobre del ’62 [...]. Sono, cioè, opere nate tutte nello stesso periodo: quindi ci potrà essere una logicità interna, che le lega, ma non una linea di sviluppo. Soltanto fra qualche tempo potrò io stesso capire quale di esse può avere una precedenza in senso ideale. In questo momento sono contemporanee: rappresentano un viluppo più che uno sviluppo». (ID., *Cerco il Cristo fra i poeti*, cit., p. 2839).

«Un Santo eretico / (chiamato Bestemmia, dai compari. / Sarà un magnaccia, al solito»;<sup>143</sup> quindi nel *Progetto di opere future*: «Mi rifaccio cattolico, nazionalista, / romanico, nelle mie ricerche per «BESTEMMIA», / o «LA DIVINA MIMESIS».<sup>144</sup>

Rapportato alla fase epico-religiosa della cinematografia di Pasolini inaugurata con *Accattone* e conclusa proprio con il *Vangelo*, *Bestemmia* non vuole certamente abiurare l'istanza cristologica di questi film bensì metterne in risalto il fondamento evenemenziale. Se consideriamo l'urlo della croce come l'attimo in cui *Bestemmia* viene idealmente partorito, non possiamo che dare ragione a Bonhoeffer (accodandoci al saggio di Stefania Benini sulla "carne sacra" nell'opera di Pasolini) quando egli afferma che la sofferenza di Cristo sulla croce abolisce ogni divinità metafisica.<sup>145</sup> Non c'è nessun anelito alla trascendenza in questo *script* poetico: solo un ossessionante, disperato, paradossale appello alla realtà perché si manifesti senza alcuna mediazione simbolica e interpretativa. Il tropo cristologico è quindi ancora una volta assunto come paradigma di un travaglio interiore che segna l'essere umano nella sua carne.

Il luogo di questa *quête* non può che essere il cinema, o meglio le riflessioni sull'ontologia del cinema (e della poesia) che Pasolini va sviluppando in quegli anni. In virtù di questa natura meta-testuale, le affinità omozigotiche tra *Bestemmia* e *La ricotta* spiccano in maniera palese. Come Stracci, anche il protagonista dell'eponimo sceno-testo è un escluso dai reami della storia, un emarginato appartenente alla "vecchia" preistoria, qui configurata come un'idea medievale che rimanda ai versi di *Poesia in forma di rosa* dove si parla del «barbaro / che nel Medioevo discese, // e dalle gole dei monti, dalle ombre / della neve, si accampò, / sull'erba nera e folta, / cattiva e felice degli argini d'aprile».<sup>146</sup> Ma il tratto più marcato di questo «santo eretico» che lo apparenta alla comparsa del mediometraggio del '62 è la curvatura cristologica che rinnerva la lezione di San Paolo. *Bestemmia* infatti ci viene presentato subito come uno

---

<sup>143</sup> ID., *Poesie mondane*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1093.

<sup>144</sup> ID., *Progetto di opere future*, ivi, p. 1246.

<sup>145</sup> Cfr. STEFANIA BENINI, *Pasolini and the sacred flash*, Toronto, University Press, 2015, p. 36.

<sup>146</sup> P. P. PASOLINI, *Poesia in forma di rosa*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1134.

«dedito solo al sogno / di una vita fuori dalla legge: / nato per realizzare quel sogno»,<sup>147</sup> e dunque è connotato da un destino che riflette una vocazione anomica come quella di Casarsa. Ciò che non è concesso al Cristo di Matteo («abolire la Legge») poiché il principio del *logos* del Figlio di Dio è la mediazione diventa quindi il segno/«sogno» somatico del personaggio pasoliniano. Ma “mediazione” significa entrare nelle pieghe del reale interpretandolo, pertanto mentre Stracci è una interpretazione di Cristo, Bestemmia è una realtà che si autorappresenta, una realtà che non è né parola poetica né immagine filmica, ma evocazione di una poesia che basta a sé stessa.

L’ampio stralcio dello sceno-testo<sup>148</sup> che Pasolini pubblica nel 1967 verte proprio sull’ontologia di *Bestemmia* che rivela, nella formulazione della cristologia del poeta, la filigrana di un’impronta paolina.

La cultura si secca, appassisce:  
l’orto ben coltivato torna selvaggio.  
Ciò ch’era ornato e ordine è caso.  
Una foglia secca, un rovo, si interroga senza risponderci  
nella malinconia delle stagioni naturali.  
Avere appreso non significa nulla, se non si apprende.  
Ma l’uomo, come il sole, si stanca.  
Gli interessi, le passioni non sono più un nutrimento.  
Così, alle volte, a più di quarant’anni  
si torna adolescenti: si sa solo quello che si sapeva  
in quei primi anni della vita.

---

<sup>147</sup> ID., *Bestemmia*, in TP 2, p. 1000.

<sup>148</sup> A proposito del frammento di *Bestemmia* pubblicato in vita da Pasolini nel ’67, cfr. SONIA GENTILI, *Novecento scritturale: la letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci, 2016, pp. 151-2: «La poetica che esso esponeva – la “realtà” delle Scritture contro la stilizzazione di esse – spazzava via il simbolo paolino, cioè il personaggio di *Bestemmia*, per restituire la parola a chi l’aveva realmente pronunciata: a Paolo, protagonista della sceneggiatura in prosa che Pasolini scrisse un paio di mesi dopo».

Ma è, ora, una scienza fredda come il sole delle ore  
e delle stagioni, *quando tutto torna com'era.*

Tuttavia, per vendetta contro il mio fallimento,  
voglio tornare *ancora più indietro.*

[...]

Alle origini di un'educazione, fonte di passioni,  
non avrei resistito a immaginare

il Cristo d'una visione,

in *qualche stile;*

[...].

La mia cristologia, ora, più che imberbe

è barbarica; vuol esserlo; teme di fallire

se non suscita un'idea di Cristo

anteriore a ogni stile, a ogni corso della storia,

a ogni fissazione, a ogni sviluppo; vergine;

riprodotta dalla realtà con la realtà

senza un solo ricordo di poemi o pitture,

ma addirittura senza poemi e pitture;

coi mezzi della realtà che rappresenta sé stessa.

Voglio non solo non conoscere Masaccio,

(il Masaccio di Longhi,

che ha lungo ha dominato i miei occhi, il mio cuore,

il mio sesso) ma non voglio

neanche

conoscere la lingua o la pittura.

Voglio che quel Cristo si presenti come realtà.

Non è forse una buona ragione

perché questo sia un film, non un poema?

Nel film ch'io penso, e a cui ti faccio pensare,

lettore,

sono un mago rozzo,

non voglio aver più bisogno dei filtri

evocativi della lingua;  
[...].  
Quante parole, strumento e stile,  
per evocare un'immagine reale di Cristo sulla croce!  
Ma io, con un uomo in carne e ossa,  
con una vera croce di legno,  
con chiodi veri,  
e, vorrei, con vero sangue e vero dolore,  
*riproduco la realtà con la realtà.*  
La realtà nuova *assomiglia*,  
*assomiglia* soltanto, alla vera realtà evocata;  
ma è a sua volta una realtà.  
Il povero mimo di Cristo in carne e ossa  
– pagato pochi soldi –  
è una realtà come quella fisica del Cristo vero.  
Non esco, evocando quella realtà, dal mondo della realtà.  
Vivo sempre, non mi distingo dalla vita, per testimoniarla.  
[...]  
La mia grande aspirazione di ragazzo è adempiuta.<sup>149</sup>

Bestemmia è un Evento. Il suo tempo è quello della *natura naturans*, dell'umanità che geme all'infinito le doglie del parto (Rm 8, 22). Il suo opposto è perciò il tempo della cultura che conosce solo la lingua morta del passato: «Avere appreso non significa nulla, se non si apprende», scrive Pasolini rispolverando la lezione del poeta delle *Ceneri* («Solo l'amare, solo il conoscere...»). Il «fallimento» della rappresentazione coincide pertanto con l'origine che non riesce a svincolare la visione del Cristo dallo «stile», da una maniera, da una forma che raggela il contenuto di verità del magma. *La ricotta* non è stata girata invano: alle deposizioni del Pontormo e di Rosso Fiorentino subentra qui una cristologia «barbarica» che significa genuinità e primitivismo «anteriore a ogni stile», ma allo stesso tempo è anche la difficoltà linguistica del

---

<sup>149</sup> P. P. PASOLINI, *Bestemmia*, cit., pp. 1013-1015.

*bar-bar*, di una dizione orale che fa inceppare il flusso delle parole. Perché dunque predicare Cristo crocifisso quando lo si può mostrare? In quanto atto che nega l'interpretazione, la cristologia di *Bestemmia* non può essere allora la "parola della croce" (1 Cor 1, 18) ma piuttosto una *tabula rasa* che azzerà i secoli della tradizione, il ricordo di «poemi e pitture» e con esse le successive rielaborazioni ermeneutiche: «Voglio che quel Cristo si presenti come realtà». Nessuna parola e nessuna immagine possono eguagliare la realtà di «un uomo in carne e ossa» che «con vero sangue e vero dolore» rinnova la sofferenza della croce, la cui testimonianza scandalosa, a differenza della scrittura autobiografica dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*, appartiene ora al vissuto di una poesia che vuole farsi azione, ovvero carne:

Sono davanti ai muscoli e alle vene del mio Cristo  
che non assomiglia a nessuno di quelli della mia fantasia  
e della storia,  
duemila anni di opere sono passati, fortunatamente, invano;  
qui ci sono muscoli, vene, legno, la terra dov'è conficcata una croce vera,  
un respiro presente, un'agonia,  
tutte cose che queste mie parole non esprimono,  
ma non me ne importa,  
perché io qui, in questa sceneggiatura, evoco provvisoriamente,  
con l'allegria del trionfo,  
un Cristo che poi evocherò, nel film, realmente con la realtà,  
e tu finalmente lo vedrai  
vero, fisicamente vero,  
che ti parla col linguaggio di sé stesso,  
anteriore a ogni parlare:  
*con le parole della Carne.*<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> Ivi, p. 1016.



La realtà di *Bestemmia* è dunque una soglia tra essere e non essere, tra potenza e atto, tra il presente dell'enunciazione e il futuro da evocare. Il cortocircuito, il paradosso spazio-temporale della poesia è attivato, e il suo *telos* è una promessa messianica che non ha niente da invidiare a quella delle Lettere di San Paolo: «e tu finalmente lo vedrai». Nel testo pubblicato nel '67 l'apostrofe al lettore, ribadita più avanti con un invito esplicito a collaborare al senso finale dell'opera («Ma tu, lettore, collabora con me»<sup>151</sup>), aggiunge l'inciso corsivo «*con i tuoi stessi occhi*»<sup>152</sup> che secondo Maria Rizzarelli «sembra richiamare alla memoria la pienezza della visione dell'*Inno alla Carità* di San Paolo (“Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo faccia a faccia”, 1 Cor 13, 12)». <sup>153</sup> Il linguaggio “carnale” di Cristo è quindi il ponte che garantisce la comunicazione della verità dell'Evento tra due soggetti relazionali. Infatti

Così Bestemmia vide Cristo – e per forza!

Lo vide com'era lui: un corpo:

non c'è fisica differenza tra Bestemmia e ciò che vede.

Si tratta soltanto di voltare la macchina da presa.

[...]

Vide Cristo nella sua natura.

Un corpo inchiodato ecc.

Quasi che nessuno mai ne avesse parlato,

nessuno mai l'avesse dipinto,

realtà che si ripresentava come realtà nella visione.

Lo riconobbe – un amico, un uomo, sé stesso;

fu perciò che sentì il suo dolore,

e fece quasi per buttarsi su di lui, per aiutarlo,

per salvarlo,

[...]

quell'immagine

---

<sup>151</sup> Ivi, p. 1018.

<sup>152</sup> ID., *Appendice a «Bestemmia»*, TP 2, p. 1113.

<sup>153</sup> M. RIZZARELLI, *Una terra che è solo visione*, cit., p. 62.

quell'inquadratura  
che riproduceva, vivente, fisicamente vivente  
un corpo fraterno coperto di sangue  
e aveva la stessa natura della natura di Bestemmia,  
realtà riprodotte ambedue,  
disse col suo solo «essere lì» a Bestemmia  
tutto ciò che interi poemi non possono dire.  
E Bestemmia altro non seppe se non che «era lì».<sup>154</sup>

L'universalità di Cristo consiste nel suo essere corporeo. Cristo è un corpo, proprio come Bestemmia, ma per arrivare a questa conclusione occorre «voltare la macchina da presa», cioè compiere un atto che ribalta la prospettiva del soggetto esperiente: non più rivolta all'esterno, verso il fuori, bensì all'interno, dove si palesa la natura del “Figlio dell’Uomo” in sé. La macchina da presa funge quindi da specchio che riflette una realtà cristologica colta nella sua nuda presenza, nel suo essenziale *Da-sein*: non c'è nient'altro da sapere se non l'Esserci, qui e ora. È questa visione a generare la santità di Bestemmia che consiste in «tre giorni e tre notti / [...] / senza mangiare / senza dormire», sotto gli occhi di uno stuolo di personaggi intorno che «imitavano il miracolo, povere scimmie».<sup>155</sup> La stessa modalità che in *Teorema* ritroveremo applicata ad Emilia, quando il suo ostinato ritirarsi dal mondo verrà inteso come stigma di una sacralità popolare. Questa codificazione “istituzionale” dell'Evento segna quindi una fine e un principio:

Bestemmia era sotto l'ipnosi di quella ripetizione.  
C'era sempre quel Cristo in carne e ossa davanti a lui.  
E sarebbe stato lì per sempre,  
in ginocchio  
senza mangiare

---

<sup>154</sup> P. P. PASOLINI, *Bestemmia*, cit., pp. 1016-1017.

<sup>155</sup> Ivi, pp. 1020-1.

senza dormire,  
[...]  
se qualcosa non fosse intervenuto a interrompere tutto.  
Per la prima volta dunque Bestemmia fu *richiamato in vita*.  
E la vita era il costituirsi delle piccole  
ferree trame ed ombre leggere in cui ognuno  
è incastrato  
e da cui non ci si può togliere che a patto di cancellarci.  
Vennero i preti,  
i servi autorizzati di Dio,  
[...]  
– i preti vennero  
e si comportarono in conseguenza  
di tutte le false necessità.  
Vennero con loro i loro più naturali alleati, i soldati.  
Fecero prendere Bestemmia  
[...]  
e lo trascinarono via da lì,  
fino in un luogo deserto  
dove non potesse dare più scandalo.<sup>156</sup>

Al termine della visione, Cristo smette di accadere: è già accaduto. Il richiamo forzato alla vita corrisponde, per Bestemmia, a una morte dello spirito che anticipa quella corporale, mentre l'esistenza continua le sue «trame» feriali grazie all'intervento dei preti che istaurano l'ordine, e quindi lo stile e l'educazione alla religione, istituendo così la menzogna a fondamento del loro dominio. Per perseguire questo fine è dunque necessario rimuovere preliminarmente lo «scandalo» sorgivo dell'Evento-Verità, allontanare Bestemmia, il *sanctus/aghios*, perché la sua visione cristica sia lettera morta che risuona nel «deserto». I semi di *Teorema* e soprattutto di *San Paolo*, per quanto pertiene l'ottica anticlericale di Pasolini, vengono gettati proprio quando

---

<sup>156</sup> Ivi, pp. 1022-3.

il santo eretico dello sceno-testo, una volta sancita la sua natura di reietto che una sopraggiunta afasia amplifica («Ma Bestemmia, non sapeva più parlare»<sup>157</sup>), fonda una comunità con l'intento di tenere in vita «l'ombra», il «pensiero» della visione che lo aveva abitato. La cristologia che Pasolini propone in quest'opera è, come scrive Stefania Rimini, «un atto di poesia vissuta, attraverso la concretezza di un *gestus* che metaforicamente richiama la lezione paolina»<sup>158</sup>:

Andò verso la boscaglia, dopo aver preso un coltello  
dalla cintura di Agonia.  
Tutti lo guardavano.  
Egli cominciò in silenzio a tagliare i rami più grandi,  
e a raccogliarli.  
I suoi seguaci lo imitarono, senza chiedersi il perché.  
Tagliati molti rami,  
Bestemmia cominciò a piantarli.  
E gli altri lo aiutarono.  
Egli fece per prima una baracca,  
nel centro della radura,  
e dentro la baracca,  
nuda, sulla terra nuda,  
con due rami legati fece una croce e la piantò  
al posto dell'altare.  
Subito gli altri riconobbero la chiesa  
e cominciarono in ginocchio a cantare le antiche preghiere.  
[...]  
Bestemmia era ripreso dalla vita  
e dalla sua azione.  
Ma non sta a noi giudicare! Certo, quella croce  
fatta con due rami di pino

---

<sup>157</sup> Ivi, p. 1024.

<sup>158</sup> S. RIMINI, *La ferita e l'assenza*, cit., pp. 138-9.

era migliore di tutte le croci d'oro e d'argento della vera chiesa,  
accontentiamoci di questo, che è molto.  
Eppure, certamente Cristo non avrebbe voluto neanche quella croce.<sup>159</sup>

Da questo punto di vista, persino la chiesa francescana di Bestemmia, innalzando un vessillo materialmente povero che si distingue dalle croci d'oro della Chiesa istituzionale, opulenta e corrotta, dimostra infine di essere «il segno di una presenza / e di un dominio».<sup>160</sup> Secondo l'idea di Pasolini, la logica del potere, che non appartiene certamente al *logos* della croce, è inscindibile da qualsiasi atto storico che voglia dirsi fondativo. Se qui l'evento-Cristo sta alla realtà come la croce sta al simbolo, è chiara allora la ragione per cui Cristo non pretende di essere rappresentato da nessuna croce, proprio come il Dio-Padre del Vangelo di Matteo vuole misericordia e non sacrifici (Mt 9, 13). Mentre l'Evento è irripetibile e la sua realtà è extralinguistica, il *symbolon* rimanda necessariamente a una presenza 'altra' nel tempo e nello spazio. Siamo, come si vede, nel pieno delle riflessioni sociolinguistiche pasoliniane, delle incursioni semiologiche *en poete* che, se da una parte smantellano il presupposto borghese e tecnocratico della nuova lingua, dall'altra provano a recuperare, attraverso la "lingua della realtà", il fondamento poetico e relazionale dell'atto di parola. La "bestemmia" è quindi una verbalità paradossale, perché, mentre maledice il nome di Dio, ri-consacra il principio relazionale, il *logos*-mediazione (per dirla con Simone Weil) che viene riconosciuto come unico strumento capace di porsi tra il 'dentro' e il 'fuori', tra due soggetti che si incontrano. Il presupposto adamitico del linguaggio postulato da Benjamin è confermato e contraddetto allo stesso tempo.

I fili del groviglio cristologico degli anni Sessanta che iniziano a intrecciarsi in *Bestemmia* non riguardano solo il fronte linguistico-semiologico ma anche quello dell'attualità sociopolitica che impegna e corrode fisicamente l'intellettuale. Le riflessioni di Pasolini sulla Chiesa contemporanea, per niente sporadiche, potrebbero far pensare a una "ecclesiologia"

---

<sup>159</sup> P. P. PASOLINI, *Bestemmia*, cit., pp. 1025-6.

<sup>160</sup> Ivi, p. 1026.

pasoliniana, laica e votata a un più ampio discorso sulla *societas*, che prende ancora una volta Paolo come esempio. Grossomodo fino alla realizzazione del *Vangelo*, complice il clima di dialogo incoraggiato dal papato di Giovanni XXIII, Pasolini apre un dialogo che avvicina i due mondi ideologicamente distanti del cristianesimo e del marxismo. L'apprezzamento per il papato giovanneo è stato espresso dal regista in varie occasioni; la più emblematica rimane la dedica del film su Cristo, ripetuta in *Bestemmia* che infatti si apre con l'omaggio «a quell'uomo delizioso che fu Giovanni XXIII».<sup>161</sup> È quindi impossibile non vedere una traccia di ciò nell'incontro tra il “francescano” *Bestemmia* e un Papa che, seppur a capo di una Istituzione in cui proliferano i «lupi», dimostra di essere capace di profonda umanità.

Quando la folla fu così completa  
e tutta Roma era al Villaggio, venne  
con la sua corte anche il Papa.  
[...]  
infine, la folla intorno al santo,  
tra bandiere e croci;  
tutta la vita in forma di Chiesa pareva  
essersi ricostruita di membra umane e materia vivente.

Il Papa, veniva avanti, benedicendo quella vita  
già benedetta,  
inconsapevole,  
e attratto come un bambino, col suo nasone  
e la sua cadoppa di vecchio contadino.<sup>162</sup>

Il sogno di una ecclesia “vivente”, auspicata da San Paolo nelle sue Lettere alle comunità cristiane, qui sembra per un attimo realizzarsi nella fusione tra la componente spirituale del

---

<sup>161</sup> Ivi, p. 995.

<sup>162</sup> Ivi, p. 1036.

santo e quella mondana di un Papa-bambino che benedice – cioè, etimologicamente, “dice il bene” – la vita. La descrizione dello sceneggiatore tradisce una simpatia e un humour affettuoso verso la figura di questo «vecchione tracagnotto» che porta con sé «un’aria di pioppeti / e campi coltivati, / sano e senza malizia», dalle cui «trine sacre e grevi, usciva, / appunto, solo una manina a benedire». <sup>163</sup> In modo particolare, essa serve soprattutto a marcare il contrasto con «i cardinali, e gli altri uomini della corte» che «annusavano con sospetto i loro simili, / e i loro occhi di fratelli potenti / brillavano di ben celato odio». <sup>164</sup> Come il Gramsci delle *Ceneri*, questo Papa «umano inesperto» si presenta come una figura di sintesi «tra due mondi che mai nulla avevano avuto in comune, / e che si aprisse dunque, / sotto quelle stelle delle puttane, / dei ladri e dei morenti, / una speranza, un’imprevista speranza». <sup>165</sup> È uno snodo importante del testo, perché oltre a segnare quello che è forse il momento di massimo avvicinamento tra quelle due istanze, rivela un elemento inedito (e forse decisivo) per comprendere le ragioni dell’accostamento di Pasolini alla realtà cristiana sul versante paolino. A questa altezza cronologica, il poeta non ha ancora abbandonato il «sogno delle ragioni» delle *Ceneri* che qui può essere definito attraverso la virtù teologale della speranza. Molto raramente abbiamo trovato il poeta, così come il romanziere e il regista, aperto a questa declinazione del messaggio cristiano, anche perché una «forza del passato» non è mai proiettata verso l’attesa di una realtà a venire, di un evento impreveduto che scardini lo stato delle cose. Giovanni XXIII, il papa del discorso alla luna, della carezza amorevole che ha il volto materno di Dio, rappresenta sicuramente questo per Pasolini e per il suo personaggio ‘semiologico’. Resta quindi da vedere in che modo può esserci comunicazione tra il mondo della santità e quello terreno, anzi terragno del Papa contadino, e attraverso quale codice:

Il Papa impreveduto stava fermo  
davanti al santo cieco,  
che vedeva ancora davanti a sé, benché offuscato,  
Cristo in carne ed ossa; lo guardava;

---

<sup>163</sup> Ivi, p. 1037.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> Ivi, p. 1038.

lo guardava con la sua anima serena,  
resa pura da un'immensa vecchiaia,  
con la carne così passata al vaglio del tempo  
da sembrare carne leggera e pura di testuggine,  
di bruco alato; lo guardava, sorridente;  
perché egli altro non sapeva di divino che il sorriso.

E sorridendo, fece un'altra cosa, che lui,  
che non aveva mai visto Cristo, sapeva: lo accarezzò;  
su quella guancia ancora grigia si magnaccia e di ladro,  
[...]

e, sorridendolo e accarezzandolo,  
gli disse anche, nel suo dialetto del Nord:

«Cum 'vela xxxx ardor xxxxxxx  
xxxxxxx xxxx' a l t'benediga!».

Ognuno crede che le parole più assolute, le vere,  
siano quelle del suo dialetto.

[...]

Poi s'inginocchiò e pregò;  
con lui s'inginocchiarono tutti,  
eccettuato quel Bestemmia  
che nessuno sapeva più chi era,  
se non un fantoccio di Dio,

[...].

E il Papa, si alzò, sorrise, carezzò ancora  
quel fantoccio visitato da Dio,  
gli disse due parolette, ancora, di addio,  
nel suo idioma parlato tra il Po e l'Appennino;  
e se ne andò, coi suoi cardinali e i suoi nobili  
[...].<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Ivi, pp. 1038-9.



Sono due le forme della comunicazione del Papa buono: il linguaggio del corpo, ovvero di una corporeità gentile e aperta all'Altro che si esprime attraverso sorrisi e carezze, e poi il dialetto. Bestemmia dal canto suo, come si è visto, è una immagine in potenza, evocata, è la realtà che il mezzo cinematografico fa parlare con il proprio linguaggio. Dialetto e cinema, in quanto espressioni di una stessa realtà che parla un linguaggio che ha la concretezza e l'umiltà del suolo contadino, sono quindi due facce della stessa medaglia. E il fatto che Bestemmia abbia avuto una visione di Cristo non colloca certamente il protagonista pasoliniano in una posizione superiore rispetto al pontefice, in quanto nell'umanità delle carezze e della benedizione dialettale di quest'ultimo risplende una universalità che trascende ogni codice e ogni Legge per divenire presenza. L'evento cristico si realizzerà infatti di lì a breve anche per il Papa:

Come il corteo arrivò ai margini del Villaggio

[...]

il Papa alzò la piccola mano di contadino

che non ha mai lavorato la terra; si guardò intorno, quasi

sorridendo, e disse a chi gli era vicino:

«Me a mour». Era bianco; [...].

Deposero a terra la lettiga d'oro.

Ed egli era come un bambino dentro la culla.

Si guardava intorno, quasi con un po' di ironia,

come a dire addio, o a chiedere la pappa;

ma era un addio, un addio senza dolore.

E così se ne andò,

in quella bella sera d'estate.<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> Ivi, pp. 1039-40.

La morte colma ogni possibile dislivello tra il santo eretico e l'alto prelato. Mentre Bestemmia continua a vivere con la "maledizione" dell'ombra dell'antica visione, il Papa può ricongiungersi alla "gloria" oltremondana che spetta all'uomo di fede e che Pasolini, qui, non può che provare a intravedere come da una distanza siderale. È la stessa dinamica del *Vangelo*, dove la divinità di Cristo, insondabile ed enigmatica per il non credente, veniva assimilata nella sua totale umanità. È, in ultimo, il *signum* dell'essere umano che Pasolini riconosce nel Papa contadino e che invece è totalmente assente suo successore che, all'opposto, presenta dei riconoscibilissimi tratti borghesi («fin dall'adolescenza preziosa, viziata, poco sana; / piccola nobiltà e seminario; / teologia e teocrazia») dove si palesa che «Dio è in lui / è nell'assenza della sua umanità». Ma questa «Assenza / come unica Presenza di Dio» è una manifestazione terribile del *sacer* proprio per la sua disumanità. Questo Dio teologico e teocratico non ha niente, infatti, del Dio cristiano, del Padre che si riconosce nel volto del Figlio prediletto, dell'Evento-verità che viene a "portare la spada" nella realtà del mondo: «Dio non viene a portare il disordine / nel codice della Chiesa; se ne sta dove deve stare, / cioè lontano».<sup>168</sup>

Se il codice comunicativo tra il vecchio Papa e Bestemmia non poteva che nascere come espressione di una corporeità che si apre alla relazione (sorrisi e carezze), la distanza tra il nuovo Papa e il santo eretico è accentuata da una divinità metafisica che non riesce a farsi mediazione tra la visione cristologica di Bestemmia e la *forma mentis* teologico-borghese del pastore della Chiesa. Contro l'ordine farisaico dell'Istituzione che innalza simboli d'oro e d'argento, Bestemmia compie un gesto di ribellione da cui scaturisce un improvviso ritorno alla parola:

Bestemmia alzò finalmente lo sguardo  
e vide intorno a sé la folla degli stendardi  
e delle croci d'argento e d'oro.

Le strappò dalle aste e le calpestò sotto i piedi.

---

<sup>168</sup> Ivi, p. 1041.

Aprì la bocca e ricominciò a parlare.

«Come altro parlano i testimoni di Dio se non con l'esempio?

Le parole che ora io dico,  
non sono che una parte, l'ultima, dell'esempio  
che io testimone di Dio, vi do con la mia azione,  
ossia con la mia vita.

Non gettate il vostro spirito nella lotta!

Gettate il vostro corpo nella lotta!

È con esso che parla il vostro spirito, quello che voi siete.

Quanto ha parlato Cristo!

Eppure niente ha parlato più del suo corpo  
inchiodato sulla croce in silenzio.

Non usate parole, non usate immagini,  
non usate simboli.

Siate ciò che siete!

Non passate attraverso nessun simbolo!

Siate sempre ciò che siete.

Stracciate con le mani, calpestate sotto i piedi  
ogni simbolo; gettate via le croci.

Fate che Cristo parli con sé stesso,  
non con le sue parole, non con le parole su di lui.

E dov'è Cristo, è dentro di noi.»<sup>169</sup>

Ci troviamo così nel cuore della poetica di Pasolini. La testimonianza dello scandalo, rielaborata di tempi dell'*Usignolo*, passa da una parola che non può essere disgiunta dalla *praxis*, dalla parola deve "agire" per plasmare e ribaltare il contesto in cui opera. Il furore del *gestus* di Bestemmia, mutuato dal Cristo di Matteo davanti al tempio di Gerusalemme, si coniuga allora con l'ardore di una predicazione che, anche per i dispositivi retorici utilizzati, si

---

<sup>169</sup> Ivi, pp. 1044-5.

richiama al modello delle Lettere di San Paolo. Potremmo dire, in termini lacaniani, che il “luogo” da cui parla l’apostolo è il ministero cristocentrico, il suo porsi a servizio, anzi letteralmente come «schiavo» (*Doulos*), dell’evento di Damasco (Gal 1, 11-7). Seguendo questa impronta paolina, Bestemmia riprende a parlare come un «testimone» per affermare la “sua” visione interiore di Cristo. In questo atto verbale si compie il passo dalla soggettività all’universalità, dall’Uno al Molteplice che fonda il discorso ecumenico del cristianesimo che vuole esprimere il corpo di Cristo come estrema verità del *logos*: «siate ciò che siete». Ed è ancora presa da San Paolo l’idea che «la corporeità è il fine e la fine di tutte le cose di Dio», tanto che egli nei suoi scritti distingue tra un *soma pneumatikòn* (corpo spirituale) e un *soma psykinòn* (corpo terrestre).<sup>170</sup> Come a dire che senza il “mezzo” del corpo non ci può essere incontro tra umano e divino, non ci può essere nessun Cristo che chiama un individuo a seguire la sua strada.

Quella di Bestemmia (e con lui del suo autore) è allora una lotta contro il *symbolon* condotta in nome di un principio di iconoclastia e, soprattutto, di verboclastia. Questa lotta è, appunto, un «sogno, come scriveva nei primi versi Pasolini, poiché nella “realtà” è questa mediazione che ci permette di riconoscere l’alterità di chi ci sta davanti.<sup>171</sup> Annullando questo filtro, come si potrebbe *ex-primere* la soglia intersoggettiva, il mondo dell’intercorporeità? Rappresentare la realtà con la realtà vuol dire dunque rinunciare al fondamento linguistico della relazione. L’indicibilità dell’evento cristologico di Bestemmia relega il personaggio nella posizione di una “idiozia” verbale che vorrebbe essere superata da una corporeità che non ha significati, che è puro esserci. Cristo rimane in questo modo «dentro di noi», non si comunica agli altri se non

---

<sup>170</sup> H. SCHLIER, *Linee fondamentali di una teologia paolina*, cit., p. 83.

<sup>171</sup> Cfr. H. G. GADAMER, *Poesia e Mimesis*, in Id., *L’attualità del bello*, a cura di R. Dottori, Genova, Marietti, 2016 [1986], pp. 170-176 (pp. 173-4): «Ogni rappresentazione trova il suo compimento genuino solo nel fatto che il rappresentato sia presente in essa nella sua autenticità. Quando Aristotele descrive come lo spettatore riconosca: ‘questo è il tale’, egli non intende che si sia individuato dietro al travestimento colui che si traveste, ma al contrario che si riconosca dietro il travestimento quel che il travestimento stesso vuol rappresentare. Conoscere vuol dire in tal senso riconoscere. [...] Mimesis è la rappresentazione in cui ciò che viene ravvisato è solo il contenuto essenziale del rappresentato, ciò che ci sta dinanzi e che si ‘conosce’. [...] Là dove qualcosa viene riconosciuto, esso si è allora già liberato dalla singolarità e casualità delle circostanze in cui venne incontrato. Non è più quello di allora e non quello di adesso, ma lo stesso e il medesimo».

per mezzo di una testimonianza radicale che richiede il prezzo del martirio, di un sacrificio terribile:

Così Cristo: se Egli fosse in noi soltanto  
perché ci sono i suoi simboli, che non sono nulla,  
anch'Egli sarebbe nulla: perché Egli deve esistere  
senza simboli, Egli deve essere nella realtà.

[...]

Cristo è senza l'oro delle parole.

Cristo è, nella realtà.

Perché dunque non stiamo solo con lui?

Perché usiamo dei simboli di scambio?

Che me ne faccio, io del Cristo

che tu mi vendi con la tua parola o la tua immagine,

ossia coi tuoi simboli

che sono la necessità della vita

e quindi la sua alterazione,

la perdita accettata della sua realtà?

La vita è la sede dell'irrealtà,

eppure io vi dico che c'è solo la vita;

perché vivere significa vivere soltanto,

e la realtà significa soltanto realtà,

e la vita si vive con sé stessa

e la realtà si rappresenta con la realtà.

Tutti gli altri segni sono un accordo

comodo con cui ognuno di voi

vince la difficoltà d'essere solo sé stesso

e si riconosce come qualcosa in comune con gli altri.

Io adopero questo mezzo che rende comune la realtà

perché voi avete occhi e orecchi di uomini.

Ma voi non ascoltate le mie parole,

seguite il mio esempio!

E ognuno di voi vivrà in Cristo  
non nelle sue parole.<sup>172</sup>

Il nodo cristologico di Bestemmia-Pasolini-San Paolo è una dichiarazione di poetica. Se provassimo a sostituire, nel passo appena riportato, tutte le occorrenze del *nomen* “Cristo” con “poesia”, ci accorgeremmo subito che il cuore della riflessione metapoetica di Pasolini attiene al rapporto tra «realtà» e «parola»; una parola che non è più capace di incidere nella realtà perché non ricrea nessun equilibrio edenico con la madre (come a Casarsa) né tantomeno riesce a farsi sintesi tra gli opposti (come nelle *Ceneri*). Lo scandalo dell’avventura semiologica di Bestemmia è il paradosso verbale che arriva a sconfessare la stessa predicazione del personaggio: «ognuno di voi vivrà in Cristo / non nelle sue parole». In questo modo la vita è «irreale» perché, venuto meno il fondamento simbolico-relazione del linguaggio, fuori di essa non c’è niente, è tutta lì, in sé e per sé, irraggiungibile, indicibile. Essa può quindi fare a meno di qualunque *signum*, cioè di qualunque «accordo» poiché, così configurata, è una realtà monadica, autocentrata e autotelica. Il corpo di Bestemmia gettato nella lotta ha però bisogno di qualcuno che viene dall’esterno, necessita di una “integrazione figurale” da parte di un interlocutore: «Tu lettore, / però, ricorda, che questo non è un poema, / non è un romanzo, se non in maniera / interlocutoria. [...] / Tu, leggendo, devi leggere ciò / che vedrai – ciò che sentirai».<sup>173</sup>

Questa dicotomia dentro-fuori, che è il fondamento della *religio* pasoliniana già dalle *Poesie a Casarsa*, non ammette alcuna scansione dialettica in termini hegeliani, poiché se il linguaggio verbale è destituito della sua funzione mediatrice, tale dualità diventa ontologicamente radicale e assoluta. L’Essere coincide con il dentro come il Non-Essere con il fuori «finché la realtà di Bestemmia sarà preda di Dio» e quindi «noi non saremo che gli spettatori / di ciò che un microfono e una macchina da presa / ci rappresentano di lui, / quasi la sua vita interiore / fosse

---

<sup>172</sup> P. P. PASOLINI, *Bestemmia*, cit., pp. 1045-6.

<sup>173</sup> Ivi, p. 1046.

tagliata da lui e tornata / all'assenza di cui l'utero della sua povera madre è la soglia». <sup>174</sup> Ancora una volta si ritorna, più o meno rocambolescamente, all'origine casarsese della *recherche* di una "parola fuori di sé", <sup>175</sup> alla soglia uterina che la parola di Pasolini circonda, accerchia, assedia perimetralmente senza mai invaderla.

Su queste basi, lo scontro tra Bestemmia e il nuovo Papa rivela soprattutto un conflitto tra l'istituzionalità del Centro della poesia e l'eversione periferica da questo modello. Il Pontefice-Cicogna, infatti, condivide con Pasolini alcuni tratti speculari della sua formazione:

Ma era pronto a tutto, adolescente timido  
accecato dalla sua luce.  
Perché non solo chi è nel buio, non vede;  
ma anche chi è nella troppa luce.  
Dovette difendere quella luce, per non essere cieco.  
[...]  
Ora, anche ora, era lì che difendeva quella luce,  
e camminava come i ciechi,  
attento a non cadere, preso dal suo nero sogno di amore.  
Perduta la grazia del martire, odiata la gloria  
del guerriero, dimessa la luce del filosofo,  
non era che un cieco: e, dei ciechi,  
aveva l'aspetto che incute  
il senso della poesia divina. <sup>176</sup>

La cecità, che sarà il destino del rifacimento cinematografico dell'*Edipo re*, è una condizione anfibologica perché è ambiguo il rapporto con la «luce». La cecità di Saulo a Damasco, per «troppa luce», è identica a quella del Figlio della *Domenica uliva* chiamato da un'oscurità che

---

<sup>174</sup> Ivi, p. 1048.

<sup>175</sup> Cfr. S. AGOSTI, *La parola fuori di sé*, cit.

<sup>176</sup> P. P. PASOLINI, *Bestemmia*, cit., pp. 1068-9.

è l'altra faccia di quella luce. E sul tropo luce-oscurità si fonda «il senso della poesia divina» di Pasolini, drammaticamente tesa verso un'alterità che viene riconosciuta e contraddetta, anelata e abiurata allo stesso tempo. Impossibile da sciogliere dialetticamente, la santità eretica di Bestemmia trova quindi epilogo nell'annunciazione dell'angelo che libera il protagonista dello sceno-testo pasoliniano:

Sei libero, Bestemmia. Altra è la strada,  
dice il Signore, della tua santità.

[...]

Il Signore ora si allontana da te. Ti lascia solo.

Con lo stesso alto e inaspettato amore  
con cui ti si è avvicinato, ora se ne va.

[...]

Dio, abbandonandoti, ti lascia ben chiara

l'ultima verità – essa è qui, con la luce, ma non ha parole». <sup>177</sup>

La conquista della luce coincide con la verità suprema che si manifesta nel momento a-verbale e a-logico della morte. A questo punto è come se, tornando all'epoca delle prime *Poesie a Casarsa*, Pasolini ammettesse il suo errore come nella confessione della *Poesia in forma di rosa* («Ho sbagliato tutto»<sup>178</sup>): il ventenne di allora, invece di trovare la “sua” voce lontano dal solco dei padri, doveva semplicemente porsi in ascolto di ciò che ai suoi occhi veniva riconosciuta come un'alterità minacciosa. Bastava dunque fondare la poesia sul silenzio, o meglio su quel silenzio che è l'alveo fecondo della parola: «Era bastato appena che l'usignolo tacesse un istante, / come ascoltando, povera bestiola perduta tra fronde / appenniniche, ascoltando una verità nuova che si faceva strada / nella vecchia luce». <sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> Ivi, pp. 1102-3.

<sup>178</sup> ID., *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1127.

<sup>179</sup> ID., *Bestemmia*, cit., p. 1103.



Alla fine Dio lascia solo Bestemmia così come aveva fatto con il proprio figlio nell'orto degli ulivi. Questo abbandono di Dio è quindi, in verità, la “consegna del Figlio” da parte di un Padre che rende libera la propria discendenza. È dentro la cornice di questo atto estremo di amore e libertà che il *logos* staurologico diventa ‘parola di poesia’ che riecheggia all’infinito:

«Io – continuò a dire Bestemmia – non so più nulla.  
Dio se n’è andato con la mia santità:  
mi ha lasciato qui nudo. Lo ripeto perché ancora non credo.  
E tuttavia la santità mi ha lasciato la sua luce.  
Che abbandono è mai questo?  
Sono incerto. Prima di morire, o di far morire,  
forse non pregherò nemmeno. Sono incerto, incerto...  
Nessuno potrà mai scrivere alla nostra storia la parola Fine.»<sup>180</sup>

Se, come si può evincere da questi versi, il ritrarsi di Dio è solo la modalità con cui il Padre indica al Figlio la strada da percorrere, adesso spetta a quest’ultimo decidere se inoltrarsi o meno su questa strada.

---

<sup>180</sup> Ivi, p. 1107.

## Capitolo 4

### «San Paolo è qui, oggi, tra noi»

#### 4.1 Teorema e il 'corollario' San Paolo

Il culmine della cristologia pasoliniana raggiunto con il *Vangelo* è senza dubbio un punto di non ritorno che travolge da questo momento in poi l'opera e i nodi salienti del vissuto biografico del poeta-regista. Epurata dagli orpelli estetico-decadenti dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*, la (auto)crocefissione che Pasolini mette in scena nel film del 1964 coincide con una raggiunta pienezza per quanto concerne la riflessione critica – non più affidata al verbo della poesia ma all'urlo scandaloso della croce – che passa dal “riconoscimento” tra il Padre e il Figlio. Tomaso Subini individua in questo spartiacque «un vero e proprio passaggio di consegne: quel posto che fu di Cristo all'interno della privata mitologia religiosa di Pasolini viene ora progressivamente occupato da san Paolo».<sup>1</sup> Pur precisando che nell'opera dell'autore bolognese non viene mai meno il dispositivo sacrificale legato alla “morte di croce” (Fil. 2, 8), il fondamento di questa ipotesi critica è centrato sul fatto che il *Vangelo* chiude effettivamente quella lunga parabola della storia poetica di Pasolini che innesta la propria “passione” sull'*imitatio Christi*. In altre parole, è come se quel meccanismo di scissione-alienazione tra il credente e l'ateo che ha generato la versione filmica del testo di Matteo avesse prodotto anche un'inversione di ruoli, da autore a spettatore, per quanto concerne il *topic* cristologico. Se è vero che la morte di Cristo è un fatto compiuto di cui ormai si può parlare al passato, il “tempo che resta” è riservato alla testimonianza dell'incidenza di quell'Evento sulla realtà. In questo

---

<sup>1</sup> T. SUBINI, *La caduta impossibile: San Paolo secondo Pasolini*, in Massimo Gioseffi (a cura di), *Il diletto monte. Raccolta di saggi di filologia e tradizione classica*, Milano, Led, 2004, pp. 221-266 (p. 222).

nuovo scenario, le vesti di San Paolo, primo ‘spettatore’ e primo divulgatore del fatto cristiano, si attagliano decisamente meglio alle circostanze.

È quindi opportuno entrare nel cantiere di Pasolini relativo al periodo tra il 1965 e il 1968 (anno, quest’ultimo, di *Teorema* e della prima stesura del *San Paolo*) perché proprio in questa fase si assiste a una evidente ricontestualizzazione del suo immaginario poetico a partire da alcuni assi portanti della sua opera, prima tra tutti il tentativo di ricomporre la frattura con lo ‘spettro’ paterno che, dopo il miracoloso idillio della scena del Giordano nel *Vangelo*, diventa il *leitmotiv* di questi anni. Provvidenziale, da questo punto di vista, è la malattia che nella primavera del 1966 costringe il poeta a «un mese di letto»,<sup>2</sup> proficuamente convertita nell’ideazione-stesura delle sei tragedie che costituiscono il *corpus* della maturità teatrale di Pasolini. La riscoperta dell’eredità greca, cioè della funzione collettiva e rituale dell’evento scenico, presiede alla teorizzazione di quel «teatro di parola»<sup>3</sup> attraverso il quale il poeta ritorna alla scrittura di versi dopo *Poesia in forma di rosa*.<sup>4</sup> Come ha fatto notare Massimo Fusillo, l’operazione pasoliniana è volta a mettere in primo piano «un teatro del logos, nella duplice accezione del termine come “parola” e come “ragione”; un teatro quindi alle origini di quella razionalità occidentale da cui Pasolini non volle mai uscire, nemmeno nei momenti di nichilismo più disperato. Ma nello stesso tempo è un teatro che permette di recuperare gli strati più arcaici della cultura occidentale, i livelli più profondi della psiche umana, le forme viscerali ed emotive della comunicazione non verbale».<sup>5</sup> Il motivo ispiratore di questa poesia agogica, concepita come spazio della performance orale, è un accanito desiderio di ricostituire e assimilare su altri presupposti l’*imago* paterna nella propria opera. Tanto nell’intervista ad Halliday che in quella a Duflot, Pasolini confessa che il precedente sentimento di odio per il genitore si è tramutato, nella metà anni Sessanta, in un ripensamento amorevole che attutisce le

---

<sup>2</sup> Cfr. LE 2, p. 611.

<sup>3</sup> Cfr. P. P. PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, in SLA 2, pp. 2481-2500.

<sup>4</sup> Cfr. *Pasolini su Pasolini*, SPS, p. 1380: «Il fatto è che non scrivevo poesia da parecchi anni, e improvvisamente mi rimisi a farlo, ma per il teatro, e devo dire che non ho mai scritto con tanta facilità come per il teatro, né mai mi sono altrettanto divertito».

<sup>5</sup> MASSIMO FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, p. 26.

ragioni del conflitto padre-figlio,<sup>6</sup> come documentato anche dal testo del *Poeta delle Ceneri* di quello stesso 1966 delle tragedie:

Nel '42 in una città dove il mio paese è così se stesso  
da sembrare un paese di sogno, con la grande poesia dell'impoeticità,  
[...]  
in quella città ho pubblicato il primo libriccino di versi,  
col titolo, per allora, conformista di «Poesie a Casarsa»,  
dedicato, per «conformismo», a mio padre,  
che l'ha ricevuto nel Kenia.  
Era là prigioniero, vittima ignara e senza critica  
della guerra fascista.  
Gli ha fatto un immenso piacere, lo so, riceverlo:  
eravamo grandi nemici,  
ma la nostra inimicizia faceva parte del destino, era fuori di noi.  
E segno di quel nostro odio, segno ineluttabile,  
segno per un'indagine filologica che non sbaglia  
– *che non può sbagliare* –  
quel libro dedicato a lui  
era scritto in dialetto friulano!  
[...]  
Là dove si parlava quel dialetto, egli si era infatti innamorato.  
Innamorato di mia madre.  
Così, attraverso lei, il mondo piccolo, inferiore,  
contadino, quasi negro, ch'egli disprezzava  
l'aveva reso schiavo:  
ma anche stavolta, lui non lo sapeva.  
Non sapeva che il suo padrone era quell'amore  
che attraverso una donna bambina (mia madre!)  
bella, dalla bella gola, dall'anima troppo innocente

---

<sup>6</sup> Cfr. *Pasolini su Pasolini*, SPS, p. 1286; P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, pp. 1406-9.

di angelo inadatto a vivere fuori dai paesi, appunto, dai campi,  
aveva vanificato tutte le sue certezze morali  
di misero uomo fatto per essere lui, il padrone.

[...]

Con la fine del fascismo, cominciò la fine di mio padre.

Questo del fascismo è un alibi, con cui pure giustifico il mio odio,  
ingiusto, per quel povero uomo: e devo dire tuttavia ch'è un odio,  
orrendamente misto a compassione.

Ora che ho immeritatamente quarantaquattro anni,  
circa l'età che lui aveva al tempo delle mie prime poesie,  
lo vedo fuori dalla mia storia,  
in una vicenda che mi è totalmente estranea,  
in cui io sono un colpevole eroe oggettivo.

Perché *devo* ricordare  
che, col mio amore iniziale per mia madre,  
c'è stato un amore anche per lui: e dei sensi.<sup>7</sup>

Nel nome dell'«amore», che nell'ambigua triangolazione madre-figlio-padre rispolvera il rapporto agape/eros del solito san Paolo, Pasolini riscrive la propria vicenda bio-poetica da una prospettiva esterna, «totalmente estranea» (come quella del *doppelgänger* “credente” del *Vangelo*), in cui egli non è più il Figlio sdegnoso ed eversivo della *Domenica uliva* bensì «un colpevole eroe oggettivo». Le tragedie del '66 vanno lette pertanto come una duplice confessione di amore e di senso di colpa. Quello di Pasolini è un teatro della crudeltà che affonda chirurgicamente la lama nelle contraddizioni più intricate e irrisolte insite nelle relazioni umane, e nello specifico familiari. Risalire a Casarsa, come ormai abbiamo imparato, significa dare una nuova configurazione alla genesi “paolina” della chiamata di Cristo ‘oscura luce’; il che non vuol dire solo raccontare il passato da un'altra angolazione, ma equivale soprattutto a giustificare le fondamenta della parola poetica del presente. Per questo motivo il

---

<sup>7</sup> ID., *Poeta delle Ceneri*, in TP 2, pp. 1262-4.

teatro di Pasolini nasce postumo, da uno iato tra la vita e la morte, tra chi prende la parola e chi ascolta: «Sono morto da poco»,<sup>8</sup> esordisce il protagonista maschile di *Orgia*, «un medio borghese» che si rivede come uno «di quelli, / che, nella loro libertà, non hanno conosciuto né amore, / né carità, né altre difficoltà della coscienza».<sup>9</sup> Il ventenne dei “Quaderni rossi” che si crogiolava nello stigma di una diversità “mostruosa” rispetto ai padri – da celare e allo stesso tempo da esibire come cifra di scandalo – è ora liquidato con un giudizio severo che pare attecchire sulla lezione agapica di san Paolo. L’«Uomo» di *Orgia*, che potrebbe essere non il nuovo Adamo della Lettera ai Romani (5, 12-21) ma un Adamo posteriore a sé stesso, si dimostra capace di una lucida quanto spietata disamina riguardo la sua assenza di sentimento per la «Donna»-Eva: «tu non sei altro per me che una cosa. / Non riconosco me stesso in nessun altro. / In questa mancanza di ogni amore / si è nascosto il mio amore / di ragazzo nato in un mondo...».<sup>10</sup> Per questa via la rievocazione del passato casarsese diviene una lingua morta che collima con il silenzio («EPPURE NESSUNO PARLAVA»; «MA NON PARLAVANO»; «CERCAVA DI PRENDERVI POSTO LA PAROLA NON DETTA»<sup>11</sup>), al quale si replica sostituendo «– al posto di quella che non ci hanno insegnato / o ci hanno insegnato male – la lingua del corpo, / è una lingua che non distingue la morte dalla vita».<sup>12</sup>

Le ombre che agitano il palcoscenico della parola pasoliniana di questo decennio cercano soprattutto una nuova configurazione del desiderio del soggetto in relazione a un *Nomos* assoluto e autodiretto sul modello della Lettera ai Romani:

Ed è quel mondo, amore mio, che abbiamo violato  
– coi nostri atti di violazione.  
Perché è quello, non questo,  
che meritava di essere violato.  
Che ci dava l’irresistibile voglia  
di violarlo... Ma in esso, come ci dici bene,

---

<sup>8</sup> ID., *Orgia*, in TE, p. 245.

<sup>9</sup> Ivi, p. 246.

<sup>10</sup> Ivi, p. 250.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 252-4.

<sup>12</sup> Ivi, p. 268 (corsivi originali).

la stessa forza che ci fa peccare  
ci fa anche non voler peccare. Ciò  
che bestemmiamo è ciò che preghiamo.<sup>13</sup>

Il mondo delle origini (poetiche) viene allontanato in una maniera tale per cui Pasolini non riesce a riconoscerle e quindi a riconoscersi in esse. «Bisogna scandalizzare e tradire quel mondo! / Altrimenti esso si sperde / ripetendosi nella sua eternità... / sarà solo posseduto da altri / identici a questi»,<sup>14</sup> ammette l'autore. Il rischio di questo tradimento è quello di non riuscire più a ricentrare la narrazione del Sé all'interno di un sistema ben definito e quindi di produrre uno scollamento con la realtà che il corpo «gettato nella lotta» da solo non può ricucire. Sempre in *Orgia* vengono formulate le domande che rodono in maniera intestina l'architettura poetografica di Pasolini: «Ha diritto la Diversità a restare sempre uguale a se stessa? / A non essere altro, in tal caso, che verifica di scandalo? / Non deve, piuttosto, divenire *altro* scandalo? / Cos'è insomma la Diversità – / quando essa stessa *non divenga diversa da sé* – / se non un puro termine di negazione della norma?».<sup>15</sup>

Le questioni, che non sono retoriche, presuppongono una ricerca autentica e faticosa la cui soluzione non è così scontata. Anzi, si potrebbe affermare che esse si proiettano nelle opere dell'ultimo periodo pasoliniano (da *Teorema* e *San Paolo* fino ad arrivare a *Salò* e *Petrolio*) che si distinguono per una innegabile cupezza di fondo generata, a nostro avviso, proprio dalla difficoltà di trovare quelle risposte. Dopo aver scardinato la consueta mitologia edenica di Casarsa, il poeta stavolta rimane veramente escluso da quel contesto, estraniato e spaesato proprio nel momento storico in cui la realtà che ha intorno mette radicalmente in discussione i principi antropologici e relazionali su cui si basa. L'impressione è che a Pasolini, il quale finora ha sempre riscritto per abiure e nuove acquisizioni la sua storia poetica, venga improvvisamente meno l'amalgama e la forza per mettere insieme i materiali di una nuova identità. Da questo costato aperto scaturisce l'indagine sulla «diversità» che attraversa le sei tragedie degli anni

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 273.

<sup>14</sup> Ivi, p. 287.

<sup>15</sup> Ivi, p. 247.

Sessanta. Una diversità che non è più ragione di scandalo, come nel decennio friulano, in quanto viene assorbita dalla “norma” e quindi depotenziata della sua carica eversiva. E forse, si potrebbe aggiungere, lo stesso Pasolini non intende più seguire la strada che lo aveva allontanato dalle orme dei padri. I “diversi” delle tragedie sono segnati dalla sconfitta e da un senso di solitudine che le ragioni della poesia non riscattano più: la «Diversità fatta carne» di *Pilade* non è «la vera Diversità / quella che noi non comprendiamo, / come una natura non comprende un'altra natura. / Una diversità che dà scandalo»;<sup>16</sup> e nemmeno quella di Pablo che in *Calderon* inveisce contro i «‘membri normali’»;<sup>17</sup> o ancor meno quella di Jan in *Bestia da stile* che per amore del «sangue» di Cristo sanguina «dal cazzo e dal cuore, / mentre voi appartenete alla specie / di quelli che se ne stanno sotto la croce». <sup>18</sup> Questo tipo di anomia non trova più nessun fondamento dato che il termine di paragone a cui relazionarsi e al quale gridare questa diversità è stato assorbito: da Pasolini nel proprio sistema poetico (il padre) e dalla società degli anni Sessanta in nuove forme di controllo (il Nuovo Potere).

Cosa resta alla fine di un Padre che ha perso la sua alterità perché inglobato dal Figlio? Non il compiacimento del fiume Giordano, piuttosto l'impossibilità di questo riconoscimento come in *Affabulazione*:

Perché – mi chiedo – mio figlio è così biondo?  
Ecco, devo pensare a lui: a questo fenomeno,  
intanto: lo strano fenomeno della biondezza.  
È vero che ci sono dei nonni biondi, rape  
di proprietari terrieri, che parlavano  
ostinatamente in milanese. Ma questo biondo  
di questa zucca di mio figlio, erede  
d'industrie, è di un biondo che hanno solo  
certi marinai, gente proprio del popolo,  
servili [...].

---

<sup>16</sup> Id., *Pilade*, ivi, pp. 383-4.

<sup>17</sup> Id., *Calderón*, ivi, p. 699.

<sup>18</sup> Id., *Bestia da stile*, ivi, p. 765.



Che mia moglie mi abbia tradito con qualche  
addetto ai lavori della nostra barca in Liguria?  
O qualche elettricista della campagna?  
Certo, mio figlio, è di un'altra razza,  
e lo so io perché.  
Ma cosa cerco, in lui?  
E in che cosa consiste il cercare? [...]

Quel biondo terribile, non mio.  
È qui, è qui presente, potrei toccarlo,  
e invece appartiene a un elemento diverso,  
come un uccello in gabbia, che è del cielo.<sup>19</sup>

«Se siamo figli, siamo anche eredi» chiarisce San Paolo (Rm 8, 17), ma nel passo che abbiamo riportato l'eredità del padre (che anticipa la donazione del Paolo di *Teorema*) consiste nel lascito dei possedimenti industriali, non nella consegna delle radici corporee e spirituali di un vissuto. In *Affabulazione*, dove il rapporto padre-figlio è scandagliato con millimetrica introspezione, Pasolini interroga ossessivamente l'ombra del Padre-Dio: «Io e Dio giochiamo a rimpiazzino: / lui si nasconde dentro il mio sogno, e io, del resto, / come per tutta la vita, mi nascondo nella realtà. / Ma perché, se in quel sogno si nascondeva Dio, / ne provo tanta vergogna?». <sup>20</sup> Il *Deus absconditus* che da Isaia a Pascal invade la parola del dramma diventa l'«enigma» che tormenta il Padre. La *pièce* si apre infatti con un urlo agghiacciante del genitore (che rovescia quello del Figlio crocifisso) che, risvegliandosi da un sogno misterioso, prova ricostruirne il senso per frammenti e oscuri dettagli: «Aaaaaah, / ho i piedi qui, piedini di un bambino di tre anni». <sup>21</sup> La chiara allusione a *Oidipus* (“piedi gonfi”) verrà confermata quando l'«Ombra di Sofocle» (che si era già presentato ai lettori-spettatori nel Prologo), agendo da vero e proprio *deus ex machina* metateatrale, rivelerà a questo Padre la verità: «tu cerchi di sciogliere

---

<sup>19</sup> Id., *Affabulazione*, ivi, p. 477.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 481-2.

<sup>21</sup> Ivi, p. 472.

l'enigma / di tuo figlio. Ma egli non è un enigma. / Questo è il problema».<sup>22</sup> A questo punto, perché il personaggio «capisca meglio», l'Ombra del drammaturgo ateniese anticipa il nucleo tematico dell'*Edipo re*:

Era un mattino d'oro, nei dintorni  
di una piccola città del mio tempo (anzi,  
del tempo dei miei padri); mattino d'oro  
così contrastante con le tragiche circostanze  
che cospargevano di ossa di morti  
uno di quei tristi spiazzati dove le città  
gettano i loro rifiuti, che odorano acidamente al sole.  
Per liberare questa disgraziata città,  
c'era, appunto, un enigma.  
Venne un giovane di belle speranze – e lo risolse!  
Per questo fu eletto Re.  
La città riprese così la sua vita  
e la storia poté continuare.  
Ma dopo un po', ecco che si ripresentò un altro enigma  
(non ha importanza sapere quale fosse)  
e, questa volta, quel giovane, divenuto uomo e padre,  
non lo seppe più risolvere...  
Se ne andò, dopo essersi accecato,  
divenuto, da Re, mendicante.  
Non si può risolvere, infatti, più di un solo enigma nella vita.  
[...]

Ma perché dico tutto questo a te? Eh,  
perché tu cerchi di risolvere un enigma,  
per andare avanti con la tua vita,

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 514.

e magari (se tanti sono i figli e i padri  
come te e tuo figlio)  
con la vita del mondo.  
Ma, ahimè, non è un enigma quello che ti viene posto,  
ti ripeto, non è un enigma!<sup>23</sup>

Il parlare per “parabole” dell’Ombra di Sofocle (forse retaggio del Cristo di Matteo) apre alla rivisitazione pasoliniana della tragedia greca. Il film del 1967, nato da una costola di *Teorema* e impostosi subito come un’urgenza a cui accordare la «priorità»,<sup>24</sup> si qualifica infatti come una proiezione autobiografica del mito classico in chiave antifreudiana.<sup>25</sup> L’incipit friulano del film non lascia dubbi a riguardo. L’infanzia di Edipo è trasfigurata nell’infanzia di Pier Paolo, che già nei “Quaderni rossi” ammiccava ai rudimenti della psicanalisi nel racconto (fin troppo didascalico e metaforico) di «una lieve malattia agli occhi» dovuta a un trauma ‘familiare’ che infine causa un precoce «senso dell’abbandono, della morte».<sup>26</sup> E naturalmente senza dimenticare che nell’*Edipo all’alba*, uno dei primissimi esperimenti teatrali contemporaneo delle *Poesie a Casarsa*,<sup>27</sup> la vicenda del personaggio sofocleo si intreccia con l’immaginario del sacrificio cristologico: «questo è il legno dove io con le mie stesse mani mi crocifiggo, e tu, Cristo, assistimi»; «Mi legarono a questa terra, Cristo, i tuoi figli con i loro vincoli d’amore. Ed io tra essi vivevo, quasi inconscio di te, quasi perduto nelle loro risa».<sup>28</sup>

Guardando a tutto ciò in rapporto alla vocazione «senza luce» del poeta nel’42, è facile constatare che a quell’altezza la cecità di Saulo, assunta da Pasolini come modello da negare, si intrecciava per assonanze interne con quella di Edipo. L’anima di quell’operazione ritorna con forza nel finale del film che mette in risalto proprio la figura del poeta e, per estensione, la

---

<sup>23</sup> Ivi, pp. 515-6.

<sup>24</sup> ID., *Interviste e dibattiti sul cinema [Edipo re]*, in PC 2, p. 2919.

<sup>25</sup> *Pasolini su Pasolini*, cit., p. 1362.

<sup>26</sup> ID., *Appendici a «Atti impuri»*, cit., pp. 140-1.

<sup>27</sup> Cfr. LE 1, p. 127.

<sup>28</sup> P. P. PASOLINI, da «*L’Edipo all’alba*», in TE, pp. 26, 28. Su quest’opera cfr. STEFANO CASI, *Prima della tragedia*, in *Contributi per Pasolini*, cit., pp. 22.

funzione della poesia. Per ammissione di Pasolini stesso il “suo” Edipo è un anti-intellettuale perché risponde a una «vocazione» che lo allontana da un sapere verbale e lo spinge piuttosto ad abitare il «contrasto fra l’ingenuità, l’ignoranza totale e l’obbligo di conoscere»,<sup>29</sup> vale a dire qualcosa che era già nell’aria del *Poema per un verso di Shakespeare* che cercava di trovare la chiave ermeneutica di un distico dell’*Otello* («what you know, you know: / from this time I never will speak word»): «Ciò che hai saputo hai saputo, il resto non lo saprai».<sup>30</sup> E se è vero che tutto quello che si situa fuori dal perimetro della conoscenza razionale, agli occhi di Pasolini, porta il marchio della poesia, la storia dell’Edipo filmico viene ad essere allora la storia della conquista della poesia.

La «sublimazione» dell’epilogo, oltre a sancire il passaggio «deformante» dalla metastoria alla storia moderna che porta alla ripugnanza della borghesia,<sup>31</sup> incorona il protagonista come poeta. In virtù della “mediazione” del messaggero Ninetto, egli finisce infatti per vagabondare per le vie di Bologna (dal centro alle periferie urbane) suonando un flauto che metaforicamente simboleggia, come ha scritto Bazzocchi, «lo strumento con cui scandalo può ritornare a essere comunicazione, se pur comunicazione poetica».<sup>32</sup> La marginalizzazione, il ritirarsi dal mondo che preclude ogni forma di conoscenza è, dunque, la colpa della poesia, o meglio di una poesia intimista e lirica, estranea agli accadimenti storici, che per tale motivo deve necessariamente essere punita. *La sequenza del fiore di carta* si raccorda all’*Edipo re* come un’ideale appendice: l’ingenuità del *flaneur* Ninetto lungo via Nazionale a Roma è condannata a morte da un Dio veterotestamentario che inutilmente cerca di aprirgli gli occhi sulle tragedie della storia che si sovrappongono sullo schermo al suo girovagare lieto e spensierato. L’ispirazione della parabola evangelica del fico che non dà frutto a cui il corto si ispira, già impressa nella celluloide del *Vangelo secondo Matteo*, serve al regista per ribadire che «vi sono momenti della storia in cui non si può essere inconsapevoli; bisogna essere consapevoli, e non esserlo equivale a essere

---

<sup>29</sup> Pasolini su Pasolini, SPS, p. 1364. Cfr anche M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 94ss; PIETRO RUSSO, *Centro linguistico e periferie poetiche*, in Felice Rappazzo, Giuseppe Traina (a cura di), *I linguaggi del potere. Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa Ibla, 16-18 ottobre 2019)*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 391-400.

<sup>30</sup> P. P. PASOLINI, *Poema per un verso di Shakespeare*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 1162.

<sup>31</sup> Pasolini su Pasolini, cit., 1367.

<sup>32</sup> M. A. BAZZOCCHI, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l’esercizio della verità*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 77. E cfr. P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, cit., pp. 1500-1.

colpevoli». <sup>33</sup> Questa crisi di coscienza che esplode mentre “fuori” dilaga la contestazione della gioventù studentesca scopre un diverso paradigma della conoscenza che ha le sue basi nella teoria del «non verbale come altra verbalità» <sup>34</sup> e quindi sull’idea che il corpo sia un sistema autonomo di segni. E questa è appunto la linea di continuità tra *Edipo re* e *Teorema*.

In quest’ultima opera che fa dell’anfibologia la propria cifra, la funzione-Paolo di Tarso, se così vogliamo chiamarla, agisce in maniera nettissima sull’argomento che Pasolini intende dimostrare, che scaturisce dallo scontro anti-dialettico (anti-hegeliano) tra l’elemento logico-razionale e quello religioso. <sup>35</sup> Per addentrarci quindi nell’orizzonte testuale di *Teorema* conviene seguire le indicazioni dell’autore su «come leggere nel modo giusto questo libro» riportate nel risvolto di copertina della prima edizione Garzanti:

TEOREMA è nato, come su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete (il film omonimo). In tale natura anfibologica, non so sinceramente dire quale sia prevalente: se quella letteraria o quella filmica. Per la verità, TEOREMA era nato, come *pièce* in versi, [...] poi si è tramutato in film, e, contemporaneamente, nel racconto da cui il film è stato tratto e che dal film è stato corretto. Tutto questo fa sì che il modo migliore per leggere questo manualetto laico, a canone sospeso, su una irruzione religiosa nell’ordine di una famiglia milanese, sia quello di seguire i «fatti», la «trama», trattenendosi sulla pagina il meno possibile. <sup>36</sup>

Il carattere “doppio” e ibrido di *Teorema* è il modo con cui Pasolini vuole sfidare la «ragione» del lettore-spettatore borghese, e dunque coinvolgerla in un processo di

---

<sup>33</sup> Pasolini su Pasolini, cit., pp. 1368-9.

<sup>34</sup> P. P. PASOLINI, *Il non verbale come altra verbalità*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1592.

<sup>35</sup> Cfr. PIETRO BOCCHIA, *Ragione e religione in Pasolini: il caso Teorema*, «Studi pasoliniani», 10 (2016), pp. 69-82.

<sup>36</sup> Cfr. *Note e notizie sui testi*, RR 2, p. 1978.

«integrazione figurale» che innesta un circolo ermeneutico infinito tra il codice letterario e quello filmico. La posta in gioco di questa sfida è uno «scandalo» che nasce da un dato biografico: «io sono sempre più scandalizzato dall'assenza di senso del sacro nei miei contemporanei». <sup>37</sup> Sul piano logico-matematico, il fallimento a cui va incontro questa dimostrazione è già iscritto in essa; il criterio che serve a sostenere la tesi pasoliniana è stato infatti abiurato in *Porcile* dal panteista Spinoza in (*dramatis*) persona: «È vero: la Ragione (loro) mi è servita a spiegare Dio. / Ma una volta che, spiegato Dio, la Ragione / ha esaurito il suo compito, deve negarsi: / *non deve restare che Dio, nient'altro che Dio.* / [...] la pura presenza di un Dio che non consola». <sup>38</sup> *Teorema* nasce perciò come risposta problematica e indefinibile alla presenza di questa divinità che coincide *per absurdum* con la sua negazione, con l'assenza.

Il «referto» letterario di Pasolini, «non [...] realistico, ma [...] al contrario, emblematico... enigmatico...» <sup>39</sup> (e si potrebbe dire lo stesso anche per la versione cinematografica), si prefigge di scandagliare come in un esperimento di laboratorio, *in vitro*, i residui dell'idea di Dio nel mondo della borghesia capitalista, la quale «ha sostituito l'anima alla coscienza». <sup>40</sup> Tuttavia qui il «sacro» non ha solo la valenza antropologica su cui finora si è soffermata la critica (Da Conti Calabrese a Subini), <sup>41</sup> ma chiede soprattutto di essere centrato come discorso su una *religio* inquieta e dubbiosa che procede per una interrogazione inesausta del reale: «IO SONO PIENO DI UNA DOMANDA A CUI NON SO RISPONDERE», confesserà il personaggio di Paolo nei versi finali. <sup>42</sup> Il sacro di *Teorema* ha un sostrato paolino che emerge dalla stessa irruzione dell'Ospite nella vita dei membri della famiglia borghese che è un accadimento che ha tutti i

---

<sup>37</sup> P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1479.

<sup>38</sup> ID., *Affabulazione*, cit., p. 636.

<sup>39</sup> ID., *Teorema*, in RR 2, p. 901.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 1035-8. Ma si veda anche *Pasolini su Pasolini*, cit., p. 1313: «la borghesia non ha una religione trascendente, se non a parole; è solo catechistica e liturgica, non ha realtà. La borghesia ha sostituito al problema dell'anima, che è trascendente, la coscienza, che è una faccenda puramente sociale».

<sup>41</sup> Una lettura antropologica dell'idea di "sacro", filtrata dall'apporto comunque fondamentale di Ernesto De Martino, si trova in G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, cit.; T. SUBINI, *La caduta impossibile*, cit.; ID., *Teorema e la fine del mondo*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, cit., pp. 139-146; PAOLO DESOGUS, *Pasolini: per una poetica dell'impegno*, «Studi pasoliniani», 6 (2012), pp. 129-144; DANIELE BALICCO, *Letteratura e mutazione: Pier Paolo Pasolini, Ernesto De Martino, Franco Fortini*, Roma, Artemide, 2018.

<sup>42</sup> P. P. PASOLINI, *Teorema*, cit., p.1054.

crismi di quell'Evento-Verità incontrato da Saulo di Tarso sulla via di Damasco, e inoltre anche l'identità del *visiting angel*, che in un primo momento doveva essere quella di «un dio della fecondità, il dio tipico della religione pre-industriale, il dio solare, il dio biblico, Dio Padre»,<sup>43</sup> alla fine ma denota piuttosto una significativa curvatura cristologica pur mescolata a una possibile traccia dionisiaca.<sup>44</sup> A sostegno di questa linea interpretativa ci soccorrono i pochi dati anagrafici su questo misterioso personaggio, ricavabili soprattutto in relazione al figlio Pietro («due giovani dello stesso sesso, e circa della stessa età»),<sup>45</sup> e al padre Paolo davanti al quale l'ospite è «veramente figlio, a pieno diritto – e in cui la qualità di padre è potenziale e futura, e perciò tanto più presente e certa. Così che dietro la giovanile, distratta e generosa maschera del figlio c'è un padre fecondo e felice; mentre dietro la segnata, preoccupata e avara maschera autoritaria del padre c'è un figlio deludente e ansioso».<sup>46</sup> L'enigma di questo figlio-padre non pretende quindi una risposta che passa dal piano cognitivo come nell'*Edipo re*, ma si risolve nelle forme di una conoscenza erotica (e letteralmente biblica) da intendersi quindi come codice di comunicazione «con gli altri attraverso un sistema di segni specifici, diversi dal sistema linguistico».<sup>47</sup> I modi di questa relazione che coinvolge ciascun membro della famiglia borghese, compreso la serva Emilia, passano quindi attraverso il *soma*, di cui il «sesso sacro dell'ospite»<sup>48</sup> è sineddoche scandalosa.

In una forma speculare a quella di Damasco, l'incontro con l'ospite sacro sconvolge e rivoluziona la vita di chi è toccato individualmente e segretamente da questa 'grazia' corporale. Tuttavia l'orizzonte della soteriologia paolina non potrebbe essere più lontano, dato che la conversione dei personaggi nella seconda parte dell'opera (i rispettivi "corollari") non implica nessuna redenzione.<sup>49</sup> Dopo la sua partenza – contraddistinta, come il suo arrivo, da sibillini

---

<sup>43</sup> Pasolini su Pasolini, cit., p. 1392.

<sup>44</sup> Cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 164.

<sup>45</sup> P. P. PASOLINI, *Teorema*, cit., p. 913.

<sup>46</sup> Ivi, p. 956.

<sup>47</sup> ID., *Il sogno del centauro*, cit., p. 1482.

<sup>48</sup> ID., *Teorema*, p. 907. Cfr. sull'argomento ROBERTO CHIESI, *Il sesso sacro. Dall'epifania di Teorema alla normalizzazione di Salò*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, cit., pp. 167-179.

<sup>49</sup> Cfr. S. BENINI, *Pasolini and the sacred flesh*, cit., p.117.

annunci cristologici<sup>50</sup> –, il vuoto lasciato dall'enigmatico visitatore non immette verso alcuna promessa escatologica («sarò con voi fino alla fine del mondo», come nel *Vangelo*), né tantomeno pone le basi per la fondazione di una *ecclesia* affratellata in un sentimento condiviso, di unione «in Cristo»:

L'amore comune per l'ospite non è infatti qualcosa che accomuna, e davanti a cui cade ogni difesa, come nelle occasioni in cui si può ingenuamente godere o soffrire insieme.

Tutti i membri della famiglia sono resi uguali fra loro dal loro amore segreto, dal loro appartenere all'ospite: non c'è più dunque differenza tra l'uno e l'altro. Lo sguardo di ognuno ha lo stesso significato, lo stesso fine: ma, tutti insieme, non fanno certo una chiesa.<sup>51</sup>

Ancora con il Paolo della Prima Lettera ai Corinzi possiamo dire che l'espressione del desiderio di tutti i componenti della famiglia verso l'ospite palesa la dinamica erotica di un possesso fisico che estranea l'individuo da sé («da possessore a posseduto»<sup>52</sup>) e dagli altri, e quindi, con il lessico dell'apostolo, è chiaro che è la caducità della *sarx* a rispondere alla chiamata di questo giovane dio straniero. *Teorema* è quindi destinato a uno scacco gnoseologico, ermeneutico e, non ultimo, agapico. Dopo il suo addio il visitatore, che fino a quel momento era stato 'presente' con l'evidenza del suo corpo, non riesce a diventare per i membri della famiglia una "presenza" reale, una "vera presenza", ed è questa ragione che il modello dell'incarnazione cristologica, la cui verità evenemenziale si ri-genera di continuo e incide nella storia, è una soglia lontana. Tutti i corollari della seconda parte scontano questa assenza agapica che si traduce, mediante le forme del «discorso libero indiretto» (della

---

<sup>50</sup> Cfr. P. P. PASOLINI, *Teorema*, cit., p. 904 («SARÒ DA VOI DOMANI») e 966 («Devo partire, domani»). Soprattutto la partenza dell'Ospite è da considerare un rovesciamento di Mt 28, 20: «Ecco, io sono con voi tutti i giorni, fino alla fine del mondo».

<sup>51</sup> Ivi, p. 966.

<sup>52</sup> Ivi, p. 956.



«soggettiva libera indiretta», nel caso del film), in un umorismo assurdo e alienante con cui il narratore prende ulteriormente le distanze dall'odiata borghesia.<sup>53</sup>

L'estrema soggettività<sup>54</sup> di *Teorema* rappresenta il limite dell'Evento, la sua incomunicabilità. L'incontro con il "sacro", per ciascuno dei personaggi, ha prodotto certamente un maggior grado di autocoscienza (di classe e individuale) ma non un *surplus* di senso perché esso non riesce a trovare la via per esternarsi, per rivolgersi fuori, agli altri. L'abisso dell'assenza sacra non potrà essere mai colmato, né da coloro che finiscono «col perdere o tradire Dio» (Odetta, Pietro e Lucia), né da Emilia e da Paolo, i cui destini, nonostante la distanza sociale, sono accomunati da un'«inchiesta» che dietro il paravento dell'indagine razionale nasconde pascalianamente un anelito *en gemissant*. Così il rifiuto a vivere di Odetta si concretizza in uno "spirito geometrico" che la porta a misurare l'assenza dell'ospite, la cecità di Pietro è la disfatta di chi non è riuscito a trovare «nuove tecniche» pittoriche all'altezza della sua vocazione, e la liberazione sessuale di Lucia si cristallizza nella contemplazione di una crocefissione romantica dove «il Cristo appeso alla croce, ha l'aria di un giovane spirituale un poco idiota e ambiguo – ma tuttavia abbastanza virile, con due occhi azzurri pieni di quella che dovrebbe essere la Divina Pietà».<sup>55</sup> È differente invece il caso della santità sottoproletaria di Emilia che esclude la «cattiva coscienza» borghese e si rivolge a «una grande e variopinta folla contadina: la stessa che si vede, la domenica, nei santuari».<sup>56</sup> Infine, scegliendo per sé la via del sacrificio, ovvero lasciandosi seppellire da una scavatrice che riassume l'immaginario delle *Ceneri*, le lacrime della serva diventano una pozza d'acqua miracolosa che guarisce la ferita di un operaio.<sup>57</sup>

Ma è ancora più interessante il destino del padre, Paolo, che è segnato da espliciti richiami alla vicenda paolina di Damasco. La vocazione di questo personaggio (non ancora chiamato con il suo nome di battesimo) coincide con un risveglio causato da «un dolore fisico reale»

---

<sup>53</sup> ID., *Il sogno del centauro*, cit., pp. 1482-3.

<sup>54</sup> Cfr. THOMAS GORDON, *Pasolini. Forms of subjectivity*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

<sup>55</sup> P. P. PASOLINI, *Teorema*, cit., p. 1031.

<sup>56</sup> Ivi, p. 1035.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 1039-1044.

(forse allusione alla “spina nella carne” di 2Cor) dove egli si trascina fino in bagno. Qui viene quindi sorpreso dall’irruzione di una luce accecante:

Qui, l’imposta è rimasta aperta: e, attraverso uno spiraglio della tendina, irrompe la luce, abbagliante e già ferma, come fosse mezzogiorno, della prima mattina. Umile e suprema. Ma quel sole così meraviglioso – che, *per caso*, dentro il vano bianco e vile della casa, con la stessa innocenza con cui splende nel cielo o tra le cose della natura – non ha, per i primi istanti, nessuna realtà per il padre: egli ne è solo sgradevolmente acciecato, o sente in esso soltanto qualcosa che sembra fargli crescere, fino alla vertigine, il suo male.

Si getta così, coprendosi gli occhi con la mano, a tentar di liberarsi di questo male, mentre sopra di lui, che non ha più neanche la forza di tener dritta la testa, il sole continua a folgorare – attraverso la piccola finestra del bagno – dalla breve, netta, raggianti fetta di giardino che si intravede per la fessura della tenda.

Solo quando si sente appena un po’ sollevato, il padre comincia a prendere coscienza del miracolo di quel chiarore.<sup>58</sup>

Ciò che accade è una trasformazione dentro la coscienza del personaggio, pur se la direzione che essa indica non è ancora perfettamente delineata. Le parole di questa chiamata non appartengono al linguaggio umano, piuttosto esse parlano quella lingua bramini-co-spinoziana propria della natura che Pasolini descrive a Umberto Eco ne *Il codice dei codici*.<sup>59</sup> Trasfigurata da nuovi occhi, e da un atteggiamento predisposto all’ascolto del mondo di fuori, la realtà circostante è uno spettacolo che si offre agli occhi del padre come per la prima volta:

---

<sup>58</sup> Ivi, pp. 933-4.

<sup>59</sup> ID., *Il codice dei codici*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 1611-21.

Muove i passi come se fosse un estraneo in un luogo mai visto.

È la prima volta infatti che si accorge di quegli alberi, toccati da una luce che è fuori dalle tradizioni della sua esperienza. Essi sembrano infatti animati, come degli esseri coscienti: coscienti e, almeno in quella pace, in quel silenzio, fraterni. Passivi alla luce che li tocca come un miracolo naturale, l'alloro, l'ulivo, la piccola quercia, e più in là, le betulle, sembrano accontentarsi di uno sguardo, per ripagare quell'attenzione con un amore infinito e infinitamente preesistente: e lo dicono, letteralmente lo dicono, attraverso la loro semplice presenza, dorata e vivificata dalla luce, che si esprime senza parole, ma solamente con se stessa. *Presenza che non ha significato, e che pure è una rivelazione.*<sup>60</sup>

Finché persiste la folgorazione dell'alba l'imitazione dell'*exemplum* di Saulo sembra una via possibile da percorrere, quella cioè di una conversione piena, radicale, una svolta a "U" come nell'etimo ebraico del lemma. Però qui Pasolini ci anche ricorda che il *kairos* del miracolo va portato avanti con convinzione ed energia soprattutto dopo che esso è avvenuto, e perciò richiede l'impegno e la fatica della durata, uno sforzo della volontà dell'individuo. E non è questo il caso del padre, perché, una volta che la luce ha esaurito la sua forza epifanica, egli «è incapace di continuare a restare all'altezza di quella situazione, di lottare ancora a lungo con quello stupefacente amore del sole»,<sup>61</sup> e infine resta «a guardare il vuoto ormai pieno del soffio della luce, che non è più quella miracolosa dell'aurora, ma quella, disgustosa, di un giorno come un altro». <sup>62</sup>

Considerati i segni di questa vocazione, il padre è tra tutti i personaggi di *Teorema* colui che ha un ruolo decisivo. Non va dimenticato infatti che quest'opera esce dall'alveo paterno delle tragedie del '66, e che inizialmente essa era stata concepita come un progetto teatrale.<sup>63</sup> L'indagine pasoliniana sulla paternità tocca qui un vertice che corrisponde, secondo Subini alla

---

<sup>60</sup> ID., *Teorema*, cit., p. 934.

<sup>61</sup> Ivi, p. 935.

<sup>62</sup> Ivi, p. 937.

<sup>63</sup> Cfr. *Note e notizie sui testi*, RR 2, pp. 1978-82.

maturità del cristianesimo dell'autore.<sup>64</sup> Un tratto interessante del romanzo-film è la relazione cristologica Padre-Figlio che subisce una significativa variante legata al sesso filiale: attraverso gli occhi della figlia femmina, Odetta, l'autore prima si interroga sulla mortalità del Padre e in seguito, mediante una dinamica triangolare dello sguardo (e del desiderio),<sup>65</sup> ci mostra come essa arrivi a innamorarsi dell'ospite sacro per riflesso degli «occhi del padre innamorato».<sup>66</sup> La teoria dei due paradisi, che distingue gerarchicamente tra un Eden paterno e un Secondo Paradiso condiviso con la presenza della madre, oltre a essere un'ennesima narrazione della ribellione “luciferina” di Pasolini all'istanza rappresentata dal genitore di sesso maschile,<sup>67</sup> vuole essere anche, indirettamente, una riflessione teologico-poetica sulla scissione operata dal cristianesimo tra il Dio-Padre spirituale e il padre biologico-terreno: «Il solito sole di ogni giorno se ne stava in disparte, / segregato come in un improvviso dicembre; mentre l'altro, / stupendo, ardeva: misura su cui misurare secoli e miserie».<sup>68</sup> Nonostante l'insegnamento del Cristo di Matteo («uno solo è il padre vostro»), la presa di coscienza di questa alterità simbolica introduce allo svelamento del “nome del padre”:

Ma, a questo punto, pensiamo che sia giusto finire di chiamare il padre semplicemente «padre», e chiamarlo con il suo nome, che è Paolo. Anche se un nome di battesimo, un qualsiasi nome, può parere assurdo se attribuito a un padre: esso, infatti, in qualche modo, lo priva della sua autorità, lo sconsa, lo respinge alla sua vecchia qualità di figlio; esponendolo appunto a tutte le disgraziate, oscure e anonime vicissitudini dei figli.<sup>69</sup>

---

<sup>64</sup> T. SUBINI, *La caduta impossibile*, cit., p. 234.

<sup>65</sup> Il riferimento obbligato qui è RENÉ GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 2002.

<sup>66</sup> P. P. PASOLINI, *Teorema*, cit., p. 946.

<sup>67</sup> «Il bambino cadde a capofitto sulla terra, / perdetto il nome di Lucifero e prese, insieme, / quello di Abele e quello di Caino» (Ivi, p. 952).

<sup>68</sup> Ivi, p. 953.

<sup>69</sup> RR 2, 956

Quasi a voler dialogare con l'*auctoritas* di Lacan,<sup>70</sup> Pasolini spossa la figura del capofamiglia borghese dell'attributo che gli conferisce il potere simbolico e lo "figlizza" immettendolo nelle vicende «oscuri e anonime» del desiderio. La conversione del Paolo di *Teorema*, che per le ovvie ragioni onomastiche porta in sé l'archetipo dell'apostolo di Tarso, passa da qui. Nel suo caso l'incontro con l'Evento-Verità incarnato dall'ospite «non è segno di possesso, ma preghiera a chi possiede» da parte di un soggetto a cui non «è balenato neanche mai per un istante il sospetto *di non possedere*».<sup>71</sup> Il doppio dispositivo della assimilazione-negazione del modello paolino si attiva qui ancora una volta. Secondo Bazzocchi, infatti, «se san Paolo cade di fronte a un Padre terribile che lo chiama e gli impone il rovesciamento assoluto di ogni ruolo, Pasolini immagina una caduta di fronte a un figlio, un figlio però che non sente alcun obbligo sociale».<sup>72</sup> Non è un caso che a questo punto della narrazione il già vago cronotopo della storia-referto lascia il posto a una digressione biblica tesa a ricostruire la genesi del monoteismo giudaico e, in modo particolare, l'antefatto della vocazione di Damasco.

La ripetizione del paesaggio di dune e sabbia, la «monotonia» del deserto, che «non rifiutava l'uomo, anzi lo accoglieva, inospitale ma non nemico, contrario alla sua natura, ma profondamente affine alla sua realtà»,<sup>73</sup> comincia a entrare «nelle ossa» e, soprattutto, nei pensieri di un popolo che ne fa un'ossessione: «gli Ebrei cominciarono ad avere l'idea dell'Unicità».<sup>74</sup> Pur essendo causa di sofferenza, il deserto diventa unica realtà e unica religione. Lo spazio e il tempo dell'alterità vengono quindi annullati a beneficio di una "forma" ricorrente che rifiuta ogni possibile misurazione: «Uno era il deserto, ed era Uno un passo più in là; Uno due passi più in là; Uno per tutti i passi che gli Ebrei potevano compiere».<sup>75</sup> È proprio a questo punto che si inserisce la storia individuale dell'apostolo Paolo che il narratore estrapola dagli Atti degli apostoli per ripercorrerla a modo suo:

---

<sup>70</sup> Cfr. GABRIELE FADINI, *Pasolini con Lacan. Per una politica tra mutazione antropologica e discorso del capitalista*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

<sup>71</sup> P. P. PASOLINI, *Teorema*, cit., p. 958.

<sup>72</sup> M. A. BAZZOCCHI, *Esposizioni*, cit., p. 80.

<sup>73</sup> P. P. PASOLINI, *Teorema*, cit., p. 961.

<sup>74</sup> Ivi, p. 962.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

Paolo andava, andava, e ogni suo passo era una conferma. [...]

Sì, il deserto col suo orizzonte davanti e il suo orizzonte alle spalle, sempre uguali, teneva in uno stato di delirio: ogni fibra del corpo di Paolo esisteva in sua funzione: era tutto pietra oscura [...]. Qualsiasi cosa Paolo pensasse, era contaminata e dominata da quella presenza. Tutte le cose della sua vita, che non era – adesso appariva ben chiaro – la semplice vita dell'oasi, erano unificate da quella Cosa, che egli sperimentava sempre allo stesso modo, perché era sempre la stessa.<sup>76</sup>

Per Paolo di Tarso, «della stirpe di Israele, della tribù di Beniamino, ebreo da Ebrei, fariseo quanto alla legge» (Fil. 3, 5), il deserto è una presenza “familiare”. L'ipotesi di una rottura di quello schema, di quella *forma mentis* ideologica non è nemmeno contemplabile:

Non poteva impazzire perché, in fondo, il deserto, in quanto forma unica, in quanto solamente se stesso, gli dava un profondo senso di pace: come se fosse tornato, no, *non nel grembo della madre, ma nel grembo del padre*.

Infatti, come un padre, il deserto lo guardava da ogni punto del suo orizzonte sconfinatamente aperto. Non c'era niente che riparasse Paolo da quello sguardo: in qualunque punto egli fosse – cioè sempre nello stesso punto – attraverso le distese oscure della sabbia e delle pietre, quello sguardo lo raggiungeva senza nessuna difficoltà: con la stessa profonda pace, naturalezza e violenza con cui splendeva il sole, inalterabile.<sup>77</sup>

In base alla teoria dei due paradisi precedentemente esposta dal narratore, il deserto è il correlativo oggettivo-simbolico del luogo primigenio del Padre, il «grembo» a cui il figlio Paolo fa ritorno. Fin qui la storia dell'apostolo è una narrazione in terza persona, è la storia di uno

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 964.

<sup>77</sup> Ivi, pp. 964-5.

sguardo onnipresente che raggiunge, come il «sole», ogni punto della distesa informe che egli sta attraversando; è, insomma, la storia di un figlio che ha come unico metro di paragone la coscienza del padre: «Paolo percorreva quella strada senza storia, in quella identificazione completa tra luce del sole e coscienza di star vivendo».<sup>78</sup> Quale sia la meta dell'apostolo e se infine egli vi giunga, il romanzo non lo dice. Anche stavolta, come nel capitolo della “passione” dell'omonimo padre borghese, al lettore è demandato il compito di integrare ermeneuticamente l'evento di Damasco nell'intelaiatura biblica di questa narrazione, ovvero di pensare il *kairos* della conversione paolina nei termini di una cacciata edenica, di una rottura insanabile della simbiosi totalizzante con il padre.

In *Teorema* il destino dell'apostolo di Tarso è assunto dal personaggio che porta lo stesso nome. Paolo non perde o tradisce Dio come gli altri, ma si mette alla ricerca di quell'unità perduta (di cui ha fatto esperienza attraverso il misterioso ospite) dove realtà e simbolo sono la stessa cosa perché non ci sono significati da ricostruire, assenze da riconoscere. Il suo denudarsi finale, che annuncia la spogliazione dalla fabbrica, il suo bene capitalistico, rappresenta dunque il rifiuto della formalizzazione dell'assunto teoremativo, l'atto di resa di un vissuto che per avere senso deve passare attraverso il *medium* della rappresentazione:

Ormai estraneo a tutto, Paolo continua, imperterrito e assorto lontano, a spogliarsi di quello che ha addosso, quasi egli non sapesse più distinguere la realtà dai suoi simboli; oppure, forse, come se egli si fosse deciso a valicare una volta per sempre i vani e illusori confini che dividono la realtà dalla sua rappresentazione. Cosa, insomma, che fanno gli uomini che qualche fede distacca per sempre dalla loro vita.<sup>79</sup>

Sia il testo narrativo che quello cinematografico accentuano questo distacco dalla vita, la quale viene osservata come da un punto esterno, lontano dal cuore del dilemma. La proposta di

---

<sup>78</sup> Ivi, p. 965.

<sup>79</sup> Ivi, p. 1048.

Bazzocchi di intendere etimologicamente *Teorema* nel senso greco di *theoreîn*, cioè in relazione al guardare, si rivela quindi particolarmente efficace.<sup>80</sup> E accanto a questa ipotesi vorremmo suggerire qui un'altra possibilità di lettura che attecchisce anch'essa nella radice lessicale del greco antico: Teo-rema, infatti, potrebbe essere anche interpretato come "ciò che viene detto riguardo a Dio". La visione da una parte e la parola dall'altra: le due anime che, legate insieme, costituiscono l'anfibologia testuale dell'opera. Comunque sia, la dimostrazione logica si arresta di fronte alla nudità di Paolo-padre che viene trasfigurato nel Paolo apostolo che non ha mai smesso il suo cammino tra le sabbie del deserto:

Ah, miei piedi nudi, che camminate  
sopra la sabbia del deserto!  
Miei piedi nudi, che mi portate  
là dove c'è un'unica presenza  
e dove non c'è nulla che mi ripari da nessuno sguardo!  
Miei piedi nudi  
che avete deciso un cammino  
che io adesso seguo come in una visione  
avuta dai padri che hanno costruito,  
nel '20, la mia villa di Milano, e dai giovani  
architetti che l'hanno completata nel '60!  
Come già per il popolo d'Israele o l'apostolo Paolo,  
il deserto mi si ripresenta come ciò  
che, della realtà, è solo indispensabile.  
[...]  
Per quanto folle, abissale o etereo  
sia l'orizzonte oscuro, la sua linea è UNA:  
e qualunque suo punto è uguale a un altro punto.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> M. A. BAZZOCCHI, Pier Paolo Pasolini, cit., p. 187.

<sup>81</sup> P. P. PASOLINI, *Teorema*, cit., p. 1053.



Il Dio di Abramo, di Isacco e di Giacobbe, il Dio-padre di Cristo, non può essere dimostrato. La matrice giudaico-cristiana di *Teorema* (ribadita dagli «Allegati» in chiusura a beneficio del lettore<sup>82</sup>) concorre a fare di questo testo una soglia indefinita tra l'Antico e il Nuovo Testamento;<sup>83</sup> come se Pasolini, con ciò, volesse mischiare le "Scritture" del Padre con quelle del Figlio, e quindi spezzare il nesso figurale tra i due momenti. Questo Dio che ha il corpo dell'ospite chiede solo di essere desiderato fino a perdere coscienza di sé: «sono dove ero, e ero dove sono, / automa di una persona reale»,<sup>84</sup> riconoscerà Paolo che è *contemporaneamente* padre e figlio. L'identità finale di questo personaggio è raggiunta infine con la *recherche* che egli ha deciso di intraprendere per tornare al «grembo» paterno la cui nostalgia è stata risvegliata dall'Ospite sacro. La domanda che lo assilla e alla quale non sa rispondere diventa pertanto un grido, come quello di Cristo sulla croce e come quello conclusivo di *Bestemmia*:

È impossibile dire che razza di urlo  
sia il mio: è vero che è terribile  
– tanto da sfigurarmi i lineamenti  
rendendoli simili alle fauci di una bestia –  
ma è anche, in qualche modo, gioioso,  
tanto da ridurmi come un bambino.  
È un urlo fatto per invocare l'attenzione di qualcuno  
o il suo aiuto; ma anche, forse, per bestemmiarlo.  
È un urlo che vuol far sapere,  
in questo luogo disabitato, *che io esisto*,  
oppure, che non soltanto esisto,  
*ma che so*. È un urlo  
in cui in fondo all'ansia  
si sente qualche vile accento di speranza;  
oppure un urlo di certezza, assolutamente assurda,  
dentro a cui risuona, pura, la disperazione.

---

<sup>82</sup> Ivi, pp. 1059-60.

<sup>83</sup> S. BENINI, *Pasolini and the sacred flesh*, cit., p. 121.

<sup>84</sup> P. P. PASOLINI, *Teorema*, cit., p. 1054.

Ad ogni modo questo è certo: che qualunque cosa  
questo mio urlo voglia significare,  
esso è destinato a durare oltre ogni possibile fine.<sup>85</sup>

#### 4.2 Il San Paolo di Pasolini

Con il progetto del *San Paolo*, o per essere più filologicamente precisi con *l'Abbozzo di sceneggiatura per un film su San Paolo (sotto forma di appunti per un direttore di produzione)*, l'ermeneutica paolina di Pasolini raggiunge il suo sbocco naturale. La vocazione di Casarsa, il nodo eros/agape protrattosi senza possibilità di scioglimento fino ai romanzi romani, la relazione cristologica Padre-Figlio degli anni Sessanta non potevano infatti non trovare compimento nell'«idea poetica» (analoga a quella del *Vangelo*) di trasporre la parola di San Paolo in immagini cinematografiche, e dunque di sigillare in questo modo l'autocoscienza del poeta in relazione all'apostolo. La familiarità di Pasolini con San Paolo, che come abbiamo visto fin qui tesse il *fil rouge* di una ermeneutica paolina, viene messa a nudo nella lettera a don Giovanni Rossi nel '64, anno mirabile del film sul Cristo di Matteo:

Sono «bloccato», caro Don Giovanni, in un modo che solo la Grazia potrebbe sciogliere. La mia volontà e l'altrui sono impotenti. E questo posso dirlo solo oggettivandomi e guardandomi dal suo punto di vista. Forse perché io sono da sempre caduto da cavallo: non sono mai stato spavalamente in sella (come molti potenti della vita, o molti miseri peccatori): sono caduto da sempre, e un mio piede è rimasto impigliato nella staffa, così che la mia corsa non è una cavalcata, ma un essere trascinato via, con il capo che sbatte sulla

---

<sup>85</sup> Ivi, pp. 1055-6,

polvere e sulle pietre. Non posso né risalire sul cavallo degli Ebrei e dei Gentili, né cascare per sempre sulla terra di Dio.<sup>86</sup>

Oltre il probabile debito figurativo verso il Caravaggio longhiano, l'intuizione dello "staffato" sintetizza plasticamente il motivo dell'assimilazione, anzi della fagocitazione pasoliniana di San Paolo: un'inquietudine di carattere religioso che ha a che vedere con un intimo desiderio di una salvezza sempre possibile («in un modo che solo la Grazia potrebbe sciogliere») ma non pienamente accettata a livello razionale. Si ripropone, ancora una volta, quello sdoppiamento tra l'ateo e il credente del *Vangelo*: una parte, quella trascinata via dal cavallo, oppone resistenza a quell'intervento che invece potrebbe sbloccare le contraddizioni biopsichiche, corporee in cui si dibatte il vissuto del poeta. Anche l'«autoritratto per interposta persona»<sup>87</sup> del *San Paolo* affonda infatti le sue radici nel momento della riscrittura paterna della storia poetica: le «poche paginette» di un primo *treatment* risalgono infatti al maggio del '66, cioè al periodo in cui il poeta è alle prese con le tragedie.<sup>88</sup> Gli stessi modi dell'analogia su cui si basa l'attualizzazione dell'«apostolato ecumenico di San Paolo»<sup>89</sup> sono spia di un processo ermeneutico che soggettivizza la figura dell'apostolo nell'ennesimo specchio mediante il quale Pasolini riconosce i tratti di un'alterità che lo attrae e lo respinge allo stesso tempo.

Inviando a Don Emilio Cordero una prima versione della sceneggiatura, redatta tra il 22 maggio e il 9 giugno 1968, Pasolini giustifica in questo modo la scissione psicologica operata sul personaggio:

Qui si narra la storia di due Paoli: il santo e il prete. E c'è una contraddizione, evidentemente, in questo: io sono tutto per il santo, mentre non sono certo tenero con il prete. Ma credo che la Chiesa, proprio con Paolo

---

<sup>86</sup> Lettera di Pasolini a Don Giovanni Rossi, in LE 2, pp. 576-7.

<sup>87</sup> W. SITI, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in RR 1, p. LXXVIII.

<sup>88</sup> LE 2, p. 615. Di questo progetto, forse anche per ingraziarsi i favori di Don Cordero, Pasolini confessa di cominciare «a sentire verso questo progetto quell'amore esclusivo e invasato che mi lega alle mie opere, quando il farle comincia a diventare intrattenibile».

<sup>89</sup> P. P. PASOLINI, *San Paolo*, cit., p. 6.

VI, sia giunta al punto di avere il coraggio di condannare tutto il clericalismo, e quindi anche se stessa in quanto tale (dico, nei suoi termini pratici e temporali). Qui, in questa lettera introduttiva accentuo, per onestà, questo punto: nella sceneggiatura, come vedrà, la cosa è trattata con meno schematismo e rigidità, lasciando libero lo spettatore di scegliere e di risolvere le contraddizioni: e di stabilire se questo FILM TEOLOGICO sia un inno alla Santità o alla Chiesa.<sup>90</sup>

È evidente che la chiave di lettura dello scrittore derivi dall'interpretazione di Nietzsche, il quale riconosce in Paolo la figura ideale del prete con tutte le contraddizioni che essa implica. Come è noto, la curvatura ermeneutica del filosofo tedesco riduce la santità di Paolo a vantaggio di un tipo "umano, troppo umano" colpevole di aver trasferito il proprio desiderio di potenza alla grandezza del pensiero di Dio, così da compiere agevolmente una svalorizzazione della realtà e un conseguente rovesciamento dell'ordine su cui si fonda il potere politico.<sup>91</sup> Secondo Badiou, che nutre un debito innegabile con il fondamentale *Die politische Theologie des Paulus* di Jacob Taubes, sarebbe la questione della resurrezione di Cristo – il «centro di gravità della vita» posto fuori di essa – a scatenare nello specifico la violenza di Nietzsche contro Paolo.<sup>92</sup> Senza addentrarci ulteriormente in queste riflessioni, riconosciamo senz'altro che il ritratto anfibologico dell'apostolo che ci dà Pasolini risente di alcune premesse politico-culturali che vedono la luce proprio negli anni Sessanta.

Un approccio storicistico e laico a Paolo di Tarso, ad esempio, era già stato registrato in un dibattito pubblico di qualche anno prima su *Marxismo e Cristianesimo*, dove lo scrittore, rispondendo a una citazione paolina dalla Lettera ai Romani (9, 1: «Ogni persona sia sottoposta all'autorità superiore, perché non vi è autorità se non da Dio, talché chi resiste all'autorità resiste

---

<sup>90</sup> LE 2, p. 639.

<sup>91</sup> Cfr. FRANCESCO BARBA, *Nietzsche e l'apostolo Paolo*, in Carlo Scilironi (a cura di), *San Paolo e la filosofia del Novecento*, Padova, Cleup, 2004, pp. 35-63. Cfr. anche TIZIANO TOSOLINI, *Paolo e i filosofi. Interpretazioni del cristianesimo da Heidegger a Derrida*, Bologna, Marietti 1820, 2019.

<sup>92</sup> JACOB TAUBES, *La teologia politica di San Paolo*, Milano, Adelphi, 1997; A. BADIOU, *S. Paolo*, cit., pp. 97ss. Senza l'opera di Taubes sarebbe impossibile capire le successive riletture dell'apostolo di Agamben, Žižek, oltre che dello stesso Badiou.

a Dio»), sosteneva che «è evidentemente assurdo pensare che san Paolo potesse avere la tessera del Partito comunista in tasca» per il fatto che «a quei tempi la rivoluzione predicata dal Vangelo e da san Paolo avveniva, doveva avvenire, su un altro piano». <sup>93</sup> L'intento di conciliare messianismo cristiano e prospettiva marxista in un nome di una "comune" rivoluzione è il filo che Pasolini prova a seguire ancora all'altezza di *Teorema*, quando la ricezione del film, nel settembre del '68, suscita alcune controversie con l'ambiente cattolico che sanciscono l'interruzione del dialogo. Secondo la ricostruzione di Subini, il *San Paolo* sarebbe quindi la prima vittima di questa chiusura ideologica, <sup>94</sup> anche se intorno al 1974 il diniego velato e reticente degli interlocutori ecclesiastici sembra lasciare qualche speranza in senso contrario, come lasciano intendere le poche ma sostanziali correzioni alla sceneggiatura che il regista apporta in quell'anno. <sup>95</sup>

La rivoluzione culturale operata da san Paolo nel I secolo dopo Cristo, «una vera rivoluzione nella rivoluzione», <sup>96</sup> è perciò il cardine della comprensione pasoliniana dell'apostolo, la cui svolta epocale si snoda in due direzioni convergenti: in seno al mondo giudaico, come disgiunzione della verità dalla Legge, e in un senso antropologicamente più ampio come fondazione di una universalità soggettiva a partire dalla cesura dialettica dell'Evento. <sup>97</sup> Questo sovvertimento ideologico-poetico va dunque opportunamente riferito alle ultime opere del decennio, dove, come ha scritto Sonia Gentili, Pasolini risolve «il rapporto tra verità e storia in una logica che dal materialismo conduce all'Incarnazione, dal tempo storico a quello escatologico, dal Paolo che storicamente si disse "quanto alla giustizia che è nella Legge, irreprensibile" a un Paolo attualizzato e "quanto alla Legge" schizofrenicamente 'doppio': lacerato fra traduzione del religioso in politico e abbattimento del politico in nome del religioso». <sup>98</sup> Il *San Paolo* racchiude quindi l'istanza di «una totale riformulazione del nesso tra

---

<sup>93</sup> P. P. PASOLINI, *Marxismo e Cristianesimo*, cit., p. 820. Può essere interessante, per un approfondimento della questione con una curvatura più propriamente paolina, il saggio di FRANCOIS REFOULÉ, *Marx e San Paolo: liberare l'uomo*, Roma, Città Nuova, 1974.

<sup>94</sup> T. SUBINI, *La caduta impossibile*, cit., p. 222.

<sup>95</sup> Cfr. *Note e notizie sui testi*, PC 2, pp. 3151-3.

<sup>96</sup> P. P. PASOLINI, *San Paolo*, cit., p. 9.

<sup>97</sup> A. BADIOU, *San Paolo*, cit., pp. 27-30.

<sup>98</sup> S. GENTILI, *Novecento scritturale*, cit., p. 112.

realtà e parola [...] e del nesso tra verità e avvenimento storico». <sup>99</sup> Attraverso questo *script* Pasolini ci presenta l'immagine di «a politician and a theologian *en poète*: the short circuit between the sacred word and the profane word reverses their positions». <sup>100</sup>

Come per il coevo *Teorema*, il discorso sulla santità è perciò inscindibile da quello sulla sua attualità. Le due facce, implicanti l'aspetto contemplativo e il piano dell'azione, l'essere e il fare, concorrono alla sospensione del giudizio da parte dell'autore sulla rivoluzione paolina, dal momento che essa interessa tanto il santo quanto il prete. È Pasolini stesso a riconoscere il nucleo drammatico del film nella

contrapposizione di «attualità» e «santità» – il mondo della storia, che tende, nel suo eccesso di presenza e di urgenza, a sfuggire nel mistero, nell'astrattezza, nel puro interrogativo – e il mondo del divino, che nella sua religiosa astrattezza, al contrario, discende tra gli uomini, si fa concreto e operante. <sup>101</sup>

Da qui la linea interpretativa privilegiata dalla critica che vede nel *San Paolo* il luogo testuale di «tensioni e potenzialità opposte», anche in riferimento alla produzione poetica di *Trasumanar e organizzar* (come vedremo nel prossimo paragrafo), e soprattutto in merito all'identificazione psicologica tra autore e personaggio che tocca il «significato di una vita e di una ricerca». <sup>102</sup> La scintilla del film risiede appunto nella volontà di «trasporre l'intera vicenda di San Paolo ai nostri giorni» essendo forte l'urgenza di

---

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> S. BENINI, *Pasolini and the sacred flesh*, cit., p. 196.

<sup>101</sup> P. P. PASOLINI, *San Paolo*, cit., p. 7.

<sup>102</sup> Cfr. ROBERTO ESCOBAR, *Pier Paolo Pasolini: progetto per un film su San Paolo*, «Cinema Sessanta», 121, maggio-giugno 1978, pp. 19-25; ANNA PANICALI, «Le voci e la parola». *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, a cura di G. Santato, Padova, Cleup, 1983, pp. 169-176; FRANCESCA SANVITALE, *Il San Paolo di Pasolini: lo scandalo inattuale della verità*, «Il ponte», 11 (1990), pp. 94-102; FRANCESCA PARMEGGIANI, *Pasolini e la parola sacra: il progetto del "San Paolo"*, «Italice», 73, n. 2, Summer 1996, pp. 195-214; SILVIA GIULIANI, *San Paolo secondo Pasolini: ascesi e organizzazione*, «Cahiers d'études italiennes», n. 9, 2009, pp. 115-125;

dire insomma esplicitamente, e senza neanche costringerlo a pensare, allo spettatore, che «San Paolo è *qui, oggi, tra noi*» e che lo è quasi fisicamente e materialmente. Che è alla nostra società che egli si rivolge; è la nostra società che egli piange e ama, minaccia e perdona, aggredisce e teneramente abbraccia.<sup>103</sup>

Più che un'indagine sulla persistenza del sacro nella società contemporanea sulla falsariga di *Teorema* (i cui rapporti genealogici sono comunque evidenti), condotta cioè con gli strumenti dell'antropologia di De Martino, sarebbe più corretto leggere il *San Paolo* come uno straziante e inerme grido di Pasolini, incapace di lasciarsi abbracciare dalla parola dell'apostolo, proprio in senso fisico perché le ragioni del corpo e della carne coincidono sempre, per lui, con le ragioni della poesia. Prima del santo e del prete, il Paolo di Tarso pasoliniano, come il Cristo del *Vangelo*, è un poeta. E come tale «gli episodi significativi e determinanti»<sup>104</sup> della sua vita acquistano senso solo se fatti interagire alla luce di questa verità. Le trasposizioni analogiche, soprattutto geografiche (dalle capitali dell'antichità a quelle contemporanee: Roma-New York, Gerusalemme-Parigi, ecc.) e storico-sociali, che rispondono a «two rheorical devices: opposition and allegorical identification»,<sup>105</sup> sono il risultato finale di quella appropriazione *sub specie* poetica iniziata a Casarsa attraverso la quale Pasolini immette la figura dell'apostolo nel cortocircuito dell'autopoiesi per ritrovarvi valide ragioni di riconoscimento e altrettanto legittimi motivi per allontanarsene. Ci sta allora che la volontà dell'autore di non «manomettere o alterare la lettera stessa della sua predicazione»,<sup>106</sup> come aveva fatto in precedenza nel *Vangelo*, sia un segno di rispetto per il *logos* paolino.

---

MADALEINE DZON, *L'actualité et la sainteté dans le projet Saint Paul de Pier Paolo Pasolini*, Art et histoire de l'art, 2016. E inoltre i contributi in monografia di ARMANDO MAGGI, *The resurrection of the body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2009, in particolare pp. 21-103; S. BENINI, *Pasolini and the sacred flesh*, cit., pp. 187-214; S. GENTILI, *Novecento scritturale*, cit.

<sup>103</sup> P. P. PASOLINI, *San Paolo*, cit., p. 5 (corsivo originale).

<sup>104</sup> Ivi, p. 7.

<sup>105</sup> A. MAGGI, *The resurrection of the body*, cit., p. 23.

<sup>106</sup> P. P. PASOLINI, *San Paolo*, cit., p. 5.

Considerato che nel *San Paolo*, come ha notato sempre Armando Maggi, il concetto di “letterale” «strives to harmonize the apostle’s epistles and Luke’s Acts, two very different kinds of texts [...], whereas the Epistles could be perceived (and often are) as atemporal documents, Acts is a historical narration»,<sup>107</sup> è legittimo affermare che la sensibilità poetica della sceneggiatura lievita da questo contrasto di tempi e di intenzioni testuali. Non per niente gli interventi del 1974 tendono ad accentuare tale aspetto. A titolo esemplificativo citeremo qui solo due episodi: la nota a margine per aggiungere una «scena infernale in cui Satana incarica il suo mandante di incarnarsi in Luca, che, finito di scrivere il Vangelo, si accinge a scrivere gli “Atti” (e Satana gli raccomanda di scriverli con stile falso, eufemistico e ufficiale)»;<sup>108</sup> e poi, dopo che Paolo ha finito di redigere la Lettera ai Romani – ovvero il testo della catena Legge-Peccato-Desiderio – l’appunto in cui Pasolini immagina di chiudere la scena con Luca e Satana che brindano al compimento della missione (la fondazione storica della Chiesa) e completamente ubriachi «ridono pensando a Paolo che è ancora là, in giro per il mondo a predicare e organizzare». <sup>109</sup>

È indubbio che il punto della divergenza tra le due fonti neotestamentarie, ovvero tra l’atemporalità e l’attualità (quest’ultima intesa anche come conformismo storico), è l’evento-Cristo e la sua interpretazione. Francesca Parmeggiani ha messo molto bene in evidenza questo punto che ha una rilevanza poetologica in quanto

solo nel momento in cui la parola monologica di Paolo si scontra con la nostra parola dialogica, cresciuta sull’esperienza storica di millenni, solo allora l’evento-Cristo, che Pasolini interpreta come mito fondamentale della civiltà occidentale, come ‘rivelazione di un senso preesistente in originaria pienezza e purezza’, viene recuperato nell’oggi in tutta la sua originaria forza innovativa. [...] È dunque nella vocazione dialogica della poesia che [...] il testo originario riformula la sua prima domanda provocando in ogni tempo risposte diverse, sempre attuali, che divengono a loro volta garanzia della

---

<sup>107</sup> A. MAGGI, *The resurrection of the body*, cit., pp. 40 e 42.

<sup>108</sup> P. P. PASOLINI, *San Paolo*, cit., p. 48.

<sup>109</sup> Ivi, p. 144.



preesistenza storica delle potenzialità dell'origine. Da qui deriva la condanna che Pasolini muove contro ogni rituale ecclesiastico [...]. Questa canonizzazione del Verbo condanna l'evento-Cristo ad una sterile atemporalità, meramente consolatoria e connivente con l'inarrestabile desacralizzazione di ogni esperienza.<sup>110</sup>

Il cuore ermeneutico-poetico dell'operazione del *San Paolo* è da ricercare nel *logos* della croce. L'ossatura dello *script* pasoliniano si ricava infatti da due momenti disposti in successione ai quali non a caso viene riservata la parte centrale della sceneggiatura: il discorso di Paolo all'Areopago, corrispondente alla scena 58, che riprende il racconto degli Atti degli apostoli (17, 16-31), nonché l'ennesima rilettura della Prima lettera ai Corinti nelle scene numerate da 61 a 63. In quanto soggetto parlante – con le parole che gli vengono attribuite da Luca nel primo caso, e con quelle scritte di suo pugno nel secondo – Paolo è un Testo vivo, mentre la platea delle due città (Roma e Genova, nel rifacimento analogico) occupa virtualmente il ruolo del lettore. In entrambi i casi la predicazione è lucida e appassionata, e improntata sulle strategie retoriche ellenistiche.<sup>111</sup> Ma ciò non è comunque sufficiente per abbattere la diffidenza ideologica dell'uditorio composto in prevalenza da una cerchia di intellettuali che interpretano le parole dell'apostolo dalla sponda della loro cultura laica, storicistica, psicoanalitica, marxista. Il pubblico ateniese-romano, «sentendolo parlare nientedimeno che di resurrezione e di morte, [...] comincia ad annoiarsi»,<sup>112</sup> mentre quello di Genova-Corinto non riesce a cogliere la portata rivoluzionaria del messaggio sublime e scandaloso dell'amore di Cristo. Anzi, le reazioni al lungo discorso della Prima lettera ai Corinti, assemblato per dissolvenze interne, danno vita a un vero e proprio campionario di *misinterpretation*:

---

<sup>110</sup> F. PARMEGGIANI, *Pasolini e la parola sacra*, cit., pp. 204-5.

<sup>111</sup> Sulla formazione retorica di Paolo presso la scuola di Gamaliele, Cfr. R. PENNA, *Paolo di Tarso*, cit.

<sup>112</sup> P. P. PASOLINI, *San Paolo*, cit., p. 85.

«Ci risiamo, col moralismo. È vero che la pratica, spinta fino all'estremo limite, fino a essere puro pragmatismo, è religione: ma è vero anche che la religione, la più metafisica e irrazionale, finisce sempre col diventare pratica: “un codice di comportamento!”»

«Ti meravigli? Chi parla è uno che non concepisce nulla al di fuori del codice – della Legge! Ha appena abiurato da una Legge, che subito ne istituisce un'altra: rompendo poi il più possibile le scatole alla gente».

[...]

«Non fa altro che parlare di profezie, di gente dotata di spirito profetico – e poi tutto questo moralismo! E lo facesse con innocenza. No, è ricattatorio, minatorio, apocalittico...»

«C'è qualcosa che non va dentro di lui: qualcosa di orribile. [...] E infatti, fanatico, continua a essere fanatico. Il suo moralismo è atroce...»

«È un fariseo... come te lo devo dire!»

[...]

«È soprattutto un grande organizzatore...»

«E su cosa fonda la sua organizzazione? Su uno spirito legalitario e conformista maniaco, soffiato come un miasma chissà da che lerce profondità del suo inconscio. [...]».<sup>113</sup>

È importante notare che nel corso della predicazione, quasi in risposta a questi e ai successivi commenti che insistono sull'«irrazionalismo» del messaggio apostolico, cioè sul «terrore» provocato dal concetto di «colpa», Paolo subisce una graduale trasfigurazione (relativa anche al passaggio dalla Prima alla Seconda Lettera ai Corinzi) in cui la sua «voce “clericale”» ha

---

<sup>113</sup> Ivi, pp. 92-3.

infine il sopravvento sul tono ispirato del santo.<sup>114</sup> Come se qui Pasolini volesse lasciare intendere che è l'incomprensione del Testo-Paolo, ovvero la sua collocazione *reader-oriented*, a legittimare la vittoria del "prete". Questo approccio ermeneutico risale a quello di un altro Paolo: il sacerdote di *Romans* che, come si ricorderà, non riusciva ad ascoltare la parola 'viva' delle Lettere paoline in quanto ostaggio della propria ossessione egotica. Facendo nostro quanto affermato da Roland Barthes ne *Il piacere del Testo* a proposito della relazione di desiderio tra il lettore e l'opera, possiamo riconoscere, nel modo in cui gli ascoltatori di Corinto si pongono verso le parole di Paolo, un principio distante da questa configurazione del desiderio.<sup>115</sup>

Come abbiamo già intuito dal precedente *Teorema*, l'assenza del sacro nel mondo contemporaneo attesta in realtà una mancanza di desiderio, e quindi, a un livello ulteriore, di poesia. La contraddizione, il cortocircuito tra piani temporali e testuali differenti del *San Paolo* viene a porsi allora come l'unico *modus* poetico realizzabile. Il "corollario" che la sceneggiatura vorrebbe mettere in luce ha una sostanza poetica che si evince dal fatto che

le «domande» che gli evangelizzati porranno a San Paolo saranno domande di uomini moderni, specifiche, circostanziate, problematiche, politiche, formulate con un linguaggio tipico dei nostri giorni; le «risposte» di San Paolo, invece, saranno quelle che sono: cioè esclusivamente religiose, e per di più formulate col linguaggio tipico di San Paolo, universale ed eterno, ma inattuale (in senso stretto).<sup>116</sup>

Le domande che Pasolini, "uomo moderno", porge a San Paolo continuano la domanda dell'omonimo capofamiglia di *Teorema* che non può avere una risposta perché mancano, in entrambi i casi, le premesse del dialogo. La discrasia di piani temporali, infatti, è espressione

---

<sup>114</sup> Ivi, pp. 94-6. A p. 96 il passaggio alla seconda lettera ai Cor è indicato chiaramente come un momento di svolta: «la voce di Paolo si alza. È un nuovo risvolto. Un nuovo registro».

<sup>115</sup> ROLAND BARTHES, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1980.

<sup>116</sup> P. P. PASOLINI, *San Paolo*, cit., p. 7.

di una incomunicabilità che si radica quando non ci si dispone all'ascolto dell'alterità. Dunque l'ermeneutica paolina di Pasolini si qualifica in ultimo come una *pars pro toto* di un'incessante interrogazione del sacro, inteso come luogo di un rapporto indefinibile con l'Oltre, che parte dal vissuto corporeo del poeta. Tra le spie biografiche che determinano l'eccentricità di questa ricostruzione di San Paolo (il rapporto ambiguo con i genitori, le tracce del fratello Guido nel martirio di Santo Stefano, e soprattutto la luce della vocazione di Damasco-Casarsa, solo per citarne alcuni) rispetto ai dati storicamente accertabili, l'allusione a un oscuro male dell'apostolo è forse il tratto che più di tutti caratterizza e giustifica l'appropriazione pasoliniana del personaggio biblico. Questo male comincia a manifestarsi acutamente durante la predicazione della Prima lettera ai Tessalonicesi, e nello specifico quando Paolo espone il contenuto del quarto capitolo:

«... Voi sapete quali comandi vi abbiamo impartiti da parte del Signore Gesù. Poiché questa è la volontà di Dio, in cui consiste la vostra santificazione: che vi asteniate dalla fornicazione: che ciascuno di voi sappia usare dello strumento del proprio corpo in santificazione e onore, non con passione voluttuosa, come usano fare i pagani, che ignorano Dio; [...]».<sup>117</sup>

Da questo momento in poi il discorso paolino comincia ad essere inframmezzato da un gioco di sguardi tra l'apostolo e «un giovane uomo, sui vent'anni, ma serio, raccolto, quasi cupo, scavato da una giovanile magrezza piena di nobiltà»<sup>118</sup> che scopriremo essere Timoteo. In questo caso la licenza dello sceneggiatore rispetto alla fonte originale è particolarmente significativa. Nel capitolo precedente della Lettera in questione Paolo infatti ha già inviato il discepolo, «nostro fratello e collaboratore di Dio nel vangelo di Cristo» (1Ts 3, 2), alla comunità di Tessalonica. La ragione di questa infedeltà testuale si spiega solo in ragione dell'argomento della predicazione alla comunità di Tessalonica, e pertanto va intesa quale controcanto erotico

---

<sup>117</sup> Ivi, p. 61. Il passo riproduce 1Ts 4, 2-5.

<sup>118</sup> Ivi, p. 62.

di Pasolini al messaggio di «amore fraterno» (1Ts 4, 9) di San Paolo. L'incontro con Timoteo è segnato dunque dal problema del male che viene ripreso letteralmente da 2Ts 2, 7 («Il mistero del male, infatti, già opera dentro le cose»<sup>119</sup>). Un dettaglio non irrilevante di questa scena si concentra sulla vocazione del giovane da parte dell'apostolo; quest'ultimo, al termine della predicazione, ci viene mostrato «terribile e quasi livido – per chissà che misterioso ingorgo della sua anima».<sup>120</sup>

Questi accessi del misterioso male accompagneranno Paolo in maniera sempre più frequente fino al martirio. Nella scena della prigionia a Filippi-Monaco, ad esempio, lo ritroviamo talmente sfigurato dalla sofferenza che arriva a invocare i genitori come un bambino.<sup>121</sup> Nel 1974, intervenendo proprio su questa scena, Pasolini aggiunge una digressione onirica che è il mero frutto della sua *inventio* poetica:

49. *Sogno di Paolo. Tarso. Vari ambienti.*

Paolo sogna frammenti della sua infanzia.

La sua nascita.

Il suo allattamento.

Il padre un giorno che nel giardino lo alza verso il cielo.

Una scappata dalla scuola [...]. Con alcuni compagni vaga nei dintorni della città e giunge in un incantato luogo campestre [...].

Infine coi compagni giunge allo stadio. Dei ragazzi più grandi fanno delle gare. Poi dentro gli spogliatoi si spogliano nudi davanti agli occhi dei ragazzini e di Paolo.

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 63.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> Ivi, p. 70.

Al ritorno a casa Paolo si sente male. È preso dalle convulsioni. Le stesse che lo perseguiteranno per tutta la vita.<sup>122</sup>

L'infanzia ripercorsa per frammenti (nello stile del prologo dell'*Edipo re*) ha una chiara funzione esplicativa: l'origine del male che tormenta l'apostolo è fatta risalire al trauma della nudità dei corpi maschili, come se lo sceneggiatore si ricordasse qui del giovane Pier Paolo che nei "Quaderni rossi" in più di una occasione annotava l'equivalenza tra malattia e peccato, tra punizione fisica e colpa del soggetto desiderante. Da qui all'ipotesi che la «spina nella carne» di 2Cor 12, 7 sia correlata a una presenta omosessualità di San Paolo, rinforzata successivamente in un intervento "corsaro",<sup>123</sup> il passo è breve.

Tutte le contraddizioni strutturali della sceneggiatura, compreso quest'ultima inerente alla psicologia del personaggio, convergono quindi verso l'unica soluzione possibile, la più tragica (ma anche la più beffarda perché il potere ecclesiastico passa nelle mani di Timoteo).<sup>124</sup> Abbiamo già visto come la morte (soprattutto sacrificale) sia effettivamente il dispositivo drammaturgico che non racchiude tanto il superamento logico dello stallo, della sineciosi, quanto piuttosto un salto irrazionale e assurdo. Nell'intervista rilasciata a Sergio Arecco nel 1971 Pasolini si esprime molto chiaramente in proposito:

Sono privo, praticamente e ideologicamente, di *ogni speranza*. Quindi di giustificazioni, di possibilità di alibi, di procrastinazioni. Da cosa nasce la "speranza", quella della prassi marxista e quella della pragmatica borghese? Nasce da una comune matrice: Hegel. Io sono *contro Hegel* (esistenzialmente – empirismo eretico). Tesi? Antitesi? Sintesi? Mi sembra troppo comodo. La mia dialettica non è più ternaria ma binaria. Ci

---

<sup>122</sup> Ivi, p. 71.

<sup>123</sup> ID., *Scritti corsari*, in SPS, p. 487.

<sup>124</sup> R. ESCOBAR, *Pier Paolo Pasolini: progetto per un fil su San Paolo*, cit.

sono solo opposizioni, inconciliabili. Quindi niente “sol dell’avvenire”, niente “mondo migliore”. Al diavolo i figli!<sup>125</sup>

La dialettica anti-hegeliana contempla la morte come l’orizzonte dove si annullano reciprocamente tutte le opposizioni. Il fatto che essa escluda ogni possibile forma di «speranza» (qui fortemente connotata anche nell’accezione teologale di 1Cor 13, 13) è già un rifiuto aprioristico del terzo tempo della sintesi, quello della rigenerazione e, se si vuole, della consegna del vissuto agli altri: «Al diavolo i figli!». È un concetto che riecheggia nella teoria della realtà come «cinema in natura» espressa più o meno in quegli anni e raccolta in *Empirismo eretico*,<sup>126</sup> e che, a ben guardare, non è poi molto distante dall’idea di Evento secondo San Paolo. Essendo la realtà, per Pasolini, un infinito piano-sequenza che parla «il linguaggio dei segni non simbolici del tempo presente»,<sup>127</sup> è assolutamente necessario che a un certo momento intervenga il montaggio che, come la morte, interrompe questo flusso vitale per conferirgli un senso

*perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita [...] 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 veramente significativi [...] e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile [...]. Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci.*<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> La conversazione con Pasolini si legge in Sergio Arecco, *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Partisan Edizioni, 1972.

<sup>126</sup> P. P. PASOLINI, *La lingua scritta della realtà*, cit., p. 1505 e 1514.

<sup>127</sup> ID., *Osservazioni sul piano-sequenza*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 1557.

<sup>128</sup> Ivi, pp. 1560-1 (corsivi originali). Cfr. anche T. SUBINI, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Fondazione ente dello spettacolo, 2008.

Ne possiamo ricavare che nella sceneggiatura gli episodi della vita di San Paolo vengono selezionati in ragione della loro pregnanza semantica relativa non tanto al *kairos* della conversione (morte del peccato e genesi di un uomo nuovo) quanto, letteralmente, all'annientamento fisico. Per il "santo" questo tipo di morte è senza ombra di dubbio il luogo della perfetta *imitatio Christi* mediante la quale l'esempio del salvatore viene accolto "definitivamente" nella propria vita: «In Cristo io soffro dolori e umiliazioni che mi hanno portato alle catene, come se fossi un delinquente comune: ma la parola di Dio non è incatenata», scrive Paolo in prigione a New York-Roma ricalcando i versetti di 2Tm 2, 9-10.<sup>129</sup> La comunione «in Cristo» rifiutata a Casarsa per l'apostolo diviene lo stigma della sua fede nonché della sua vocazione mortuaria. Gli elementi della poesia di Pasolini non a caso ritornano nelle scene conclusive dell'«alberghetto di New York», il quale, oltre ad essere «identico a quello dove è stato assassinato Luther King»,<sup>130</sup> è anche una autocitazione dell'«alberghetto sonoro» di *Poesia in forma di rosa* dove, come abbiamo già visto, il poeta pensa «a domani / come al giorno di San Pietro e Paolo / – e che quindi il mio nome – il mio destino – / sono nell'ultimo frutto dell'ultimo ramo / di un albero grande come i secoli».<sup>131</sup>

La presenza ossessiva della «luce» paterna (il «sole») non abbandona Paolo neanche per un attimo:

Paolo è vinto dal suo male: è tutto coperto di sudore ghiaccio, e bianco in volto, perde i sensi. Dolcemente, i suoi amici, lo aiutano a distendersi sul letto, e lentamente escono dalla stanza – uscendo sul disadorno ballatoio dove batte il sole disperato dell'immensa città, anonimo come la miseria e la perdizione.

[...]

---

<sup>129</sup> P. P. PASOLINI, *San Paolo*, cit., p. 150.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>131</sup> *Id.*, *Israele*, cit., p. 1215.



Affaticato ma con strana e serena dolcezza, si alza dalla sua piccola e povera scrivania, e va verso la porta a vetri che dà sul ballatoio e da cui entra un desolato raggio di sole.<sup>132</sup>

È un dettaglio importantissimo questo perché, confermando lo spostamento poetico del ‘centro’ di Casarsa dalla madre al padre, testimonia per l’ennesima volta l’assunzione dello schema cristologico della «consegna del Figlio» a paradigma indiscusso della poetica di Pasolini di questo decennio. La morte di San Paolo è dunque da situare all’interno di questo quadro ermeneutico:

112. Nuovo alberghetto di New York.

(Esterno giorno)

Paolo esce dal ballatoio, come a riposarsi un po’, a godere un po’ di pace e di sole. Si guarda intorno, con un senso di profonda tranquillità negli occhi – come di chi è segretamente contento di qualcosa di portato a termine bene e con soddisfazione – forse pensa alla sua lettera appena finita – e ha già in mente qualcosa di nuovo da scrivere... Del resto anche intorno a lui c’è una profonda pace quotidiana, perduta nella luce e nel tempo.

Quand’ecco risuonano violenti, laceranti due colpi di fucile.

*La porta del cesso sta ancora muovendosi su e giù: l’uomo che ha sparato è appena scomparso.*

*Paolo si abbatte sul ballatoio, immobile sul suo sangue. Ha una breve agonia. E ben presto si perde in lui ogni segno di vita. Il pavimento del ballatoio è sconnesso. Il sangue si raggruma in una fessura, e comincia a*

---

<sup>132</sup> ID., *San Paolo*, cit., p. 164.

*gocciolare giù, sul lastricato del cortile. È una piccola pozza rosea, su cui continuano a cadere le gocce del sangue di Paolo.*<sup>133</sup>

Con questa morte la cui violenza è pari alla «morte di croce» (Fil 2, 8) il circolo ermeneutico si chiude per essere riaperto all'infinito. Anche nel deserto della contemporaneità la morte, in quanto estrema possibilità di espressione, viene ad essere l'evento paradossale che permette la comunicazione tra l'atemporalità del sacro e la contemporaneità di chi riceve quel messaggio. In questo luogo tutte le domande trovano una risposta. Tuttavia occorre, come sempre, che ci sia qualcuno in ascolto, animato dal desiderio agapico di lasciarsi "possedere" dalle parole dell'Altro.

#### 4.3 «Vuoto di carità», vuoto d'amore

Risolto tragicamente il nesso paradossale tra santità e attualità, l'epilogo del *San Paolo* apre a uno scenario contraddistinto da una crisi antropologica e valoriale che si incide nella carne di Pasolini fino alla sua morte. La sceneggiatura del '68 non chiude i conti con la figura dell'apostolo di Tarso, anzi nel percorso degli ultimi anni la ritroviamo, non troppo inaspettatamente, come una bussola poetica che segna, pur nell'orrore dei toni e di certe situazioni delle ultime opere, una svolta sempre possibile, una *Ossessione soteriologica*: «Ch'io abbia pianto come un vecchio, che, dopo aver tanto posseduto / il mondo, lo ritrova come una cosa che non gli spetta più, / ma, libero dagli obblighi di questo possesso, finalmente lo vede / per la sua bellezza, soltanto per la sua riapparsa bellezza...».<sup>134</sup> La voce di Dio che risuona nel deserto della contemporaneità è l'utopia a cui tende il *San Paolo*,<sup>135</sup> e con essa il suo autore che «proprio in quel 1968, anno in cui senza molto dispiacere / sperimentalmente spirò, / ebbe la

---

<sup>133</sup> Ivi, p. 165. Il corsivo, del testo, riguarda gli interventi operati da Pasolini nel 1974.

<sup>134</sup> ID., *Ossessione soteriologica*, in *Appendice a «Trasumanar e organizzar»*, TP 2, p. 253.

<sup>135</sup> Cfr. S. BENINI, *Pasolini and the sacred flesh*, cit., p. 202: «God is the last utopia: but s the voice that resounds at the end of the project (or that returns to resound) the opening to the end times, or merely the missing symptom of the end of time?».

prima crisi vera della sua vita. Perché? / Perché per la prima volta si rese conto d'essere un padre». <sup>136</sup> Il segno della paternità, dopo *Teorema* non può che essere una riappropriazione del mondo svincolata dal desiderio di possesso, una “mostruosa” alterità rispetto ai «figli di borghesi cattolici e reazionari» che «cantarono in realtà merda con Fede e Speranza [...] / attraverso la Ragione (dei nevrotici) BORGHESE: / ecco perché quindi riscoprono / la fede e la speranza ma non mai la CARITÀ». <sup>137</sup>

L'*agape*, veniamo infine a scoprire, è la cifra del Padre. Non è possibile seguire Pasolini nell'ultimo tratto della sua vita-opera senza comprendere che gli slanci vitali e le successive abiure, la santificazione del corpo che va in parallelo con l'apoteosi della «merda», l'«affetto più grande di qualsiasi amore» <sup>138</sup> così come l'abbruttimento erotico, gravitano attorno a questo centro tematico. Ancora una volta c'è un nesso dilemmatico da attraversare: da una parte la critica spietata al principio di Autorità (emblema per antonomasia del Padre) incarnato nella dittatura del biopotere, <sup>139</sup> e dall'altra un discorso che cerca nelle espressioni della carità paolina un “naturale” contrappeso. Trasferita sul piano del presente storico, questa questione acutizza lo *shock* antropologico in relazione all'alterità spaziale e temporale. Al tempo circolare del mito e del sacro, ancora persistente in alcune zone del Terzo mondo, risponde infatti, per antitesi, la «linea retta» del progresso occidentale. Secondo quanto sostiene l'autore in uno scritto postumo del 1970, l'incontro tra queste due culture (i soliti «due mondi» delle *Ceneri* ma aggiornati agli anni Settanta) sarebbe all'insegna di una incomunicabilità religiosa che nasce proprio dalla paternalizzazione dell'idea di Dio: «Tutti coloro che credono in un unico Dio analogo (personale) hanno una analoga idea della dignità virile: che è una imitazione di quel personaggio chiave che è il padre». <sup>140</sup> Se «le civiltà contadine hanno prodotto regimi faraonici, attraverso il

---

<sup>136</sup> P. P. PASOLINI, *Cocodrillo*, in *Appendice a «Trasumanar e organizzar»*, cit., p. 228.

<sup>137</sup> Ivi, pp. 232-3.

<sup>138</sup> ID., *Un affetto e la vita*, in *Trasumanar e organizzar*, TP 2, p. 103: «Ho un affetto più grande di qualsiasi amore / su cui esporre inutilizzabili deduzioni / [...]. / Ma sono libero perché sono un po' più libero da me stesso. / [...] / La tenerezza che tale affetto impone / al profondo, non conduce né a fecondare / né a essere fecondati, anche se per gioco».

<sup>139</sup> Cfr. PASQUALE VOZA, *Pasolini e la dittatura del presente*, Lecce, Manni, 2016;

<sup>140</sup> P. P. PASOLINI, *Che fare col «buon selvaggio»?*, cit., p. 218.

modulo del monoteismo», l'eccezione a questo postulato è la *polis* greca che si fonda invece sulla pluralità del Pantheon olimpico. Infatti

San Paolo e Maometto hanno reso monoteista il mondo contadino storico: personaggi come Alcibiade hanno cominciato a divenire dei «diversi», incapaci di raggiungere e poi difendere la dignità virile mimata dal padre; e i poveri popoli rimasti a un grado anteriore dell'evoluzione religiosa (!) sono cominciati ad apparire razzisticamente inferiori. Il monoteismo ebraico aveva prefigurato tutto questo.<sup>141</sup>

Parlando in nome del Figlio-Risorto, San Paolo porta avanti questa esclusione storica che ripresenta la «dignità virile» del Padre come contrassegno di potere. Non c'è da stupirsi allora che il recupero della dimensione arcaica del mito sia caratterizzato anche da un tentativo di riconciliare l'archetipo del sacro con una istanza femminile che rovescia questo presupposto paolino, come avviene ad esempio in *Medea*. È Pasolini stesso, nella conversazione con Duflot, a suggerire questa chiave di lettura del film: «qual è mai la causa profonda di questa autoesclusione in Medea? Una specie di conversione a ritroso. Immagini che San Paolo fosse credente nel momento in cui precipitò da cavallo, e il trauma gli avesse fatto perdere la fede. Medea è vittima della stessa “folgorazione”». <sup>142</sup> E a rinforzare questo concetto sono i versi di *Endoxa* («una conversione alla rovescia – o folgorazione negativa – / una Saula credente che cade da cavallo e non crede più»<sup>143</sup>) e poi quelli dedicati alla *Callas*, protagonista del film del '69, dove un inciso paolino irrompe nella descrizione del paesaggio che ospita il set: «nella pace del sole della Cappadocia, la cui realtà / dopo una lunga interruzione, riprende il suo corso,

---

<sup>141</sup> Ivi, p. 222.

<sup>142</sup> ID., *Il sogno del centauro*, cit., p. 1505.

<sup>143</sup> ID., *Endoxa*, in *Appendice a «Trasumanar e organizzar»*, cit., p. 252.

/ attendendo, oggi, ad esempio, l'arrivo della Callas. / (Sotto questo sole, poi, sia detto ancora, per incidente, / San Paolo è passato invano.)».<sup>144</sup>

«L'autorità del sole» che ingloba «tutte le possibili autorità»<sup>145</sup> si configura in questo modo come l'altra faccia del paterno agapico di cui *Trasumanar e organizzar* denuncia disperatamente la mancanza. Il libro di versi pubblicato nel 1971, cioè a metà tra la prima e la seconda stesura del *San Paolo*, va inteso legittimamente in rapporto gemellare con la sceneggiatura paolina. Sono molti i luoghi testuali in cui «la mano sacra e untuosa di San Paolo»<sup>146</sup> si distende sopra questa raccolta, e in quasi tutti il *punctum* centrale rimane il dissidio tra il misticismo del santo e l'organizzazione del prete che nel titolo richiama dantescamente anche l'impossibilità della verbalizzazione («Trasumanar significar per verba / non si poria», *Paradiso* I, 70-1).<sup>147</sup> A differenza della sceneggiatura però *Trasumanar e organizzar* prova a rintracciare le origini di questa schizofrenia paolina nel *detournement* ermeneutico del tredicesimo capitolo della Prima lettera ai Corinzi.<sup>148</sup> Ne *L'enigma di Pio XII* la controversa coscienza borghese del pontefice accusato di connivenza con i nazisti tradisce il messaggio di san Paolo sull'*agape*, il sentimento peculiare della carità cristiana:

In uno di quei suoi cursus impreveduti, e vertiginosi  
– così deformato nella mia coscienza di Papa

Deformo Paolo, certo, nella mia coscienza di papa, umanista,  
e non ne ho coscienza, perché due nature  
come quella feudale e quella borghese, fondendosi...

Breve, Paolo è nella mia coscienza UN PRETE (come me).

---

<sup>144</sup> ID., *Callas*, ivi, pp. 262-3. Cfr. anche ID., *Una trasformazione sacrilega*, SPS, 1194: «Io mi ricordo di San Paolo, e le sue lettere mi sembrano scritte ieri».

<sup>145</sup> ID., *Osservazione sul sole*, in *Appendice a «Trasumanar e organizzar»*, cit., p. 265.

<sup>146</sup> ID., *Trasumanar e organizzar*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 86.

<sup>147</sup> ID., *Il sogno del centauro*, cit., p. 1462.

<sup>148</sup> Cfr. S. BENINI, *Pasolini and the sacred flesh*, cit., p. 215, secondo la quale con il *San Paolo* Pasolini apre un dibattito poetico sulla carità che arriva fino alle ultime opere dell'autore.

Possiamo procedere, detto questo, nel monologo di questo 1944:

«Nunì dè ménei pistis, elpìs, agàpe,  
ta tria tàuta: méizon dè touton e agàpe».

[...]

Approfondendo la cosa oltre la mia coscienza

[...]

dirò che: è in qualsivoglia legge  
che si trova grande abbondanza di fede e speranza.

[...]

Della carità so solo, come dice l'autorità, che c'è.

E non solo che c'è: ma che è ciò che importa.

Essa non è comprensione della *creatura* fuori dalla storia,  
e, insieme, della storia: con le sue istituzioni!!

[...]

Il comunista aristocratico, nato in Lombardia o in Veneto

– da famiglia perbene, sotto la mia croce –

porta del Cattolicesimo, seco, dall'altra parte,

fede e speranza: la carità la lascia di qua.

[...]

Essa è dunque Nuova Legge: fede e speranza contano (continuano  
a contare): la concretezza della carità è... è... perditempo...  
sentimentalismo... il giudizio del catecumeno è duro.

Sono un Papa politico, e perciò enigmatico.

La carità in me, è sepolta nel mio comportamento.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> P. P. PASOLINI, *L'enigma di Pio XII*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., pp. 17-9.

L'identificazione del Papa con l'apostolo dei Gentili riguarda solamente l'aspetto politico-istituzionale dell'organizzazione ecclesiastica. L'*ethos* di Pio XII è volto infatti a perpetrare la realtà storica della Chiesa, e per giungere a questo scopo gli occorre non l'ispirazione di chi «è stato rapito al Terzo Cielo» ma la debolezza del «fondatore di Chiese»,<sup>150</sup> una prassi accorta e ipocrita che fa leva sulle prime due virtù teologali (fede e speranza) a discapito di quella che per Paolo fonda il cuore del discorso cristiano. È infatti evidente che l'*agape* qui sia una “forma” retorica svuotata del suo contenuto autentico, l'*instrumentum regni* di un pontefice che si qualifica «come continuatore del Paolo fariseo, formalistico sostenitore della Legge [...], e sulla base di questa formalistica interpretazione del *nomos* procede ad argomentare il proprio filonazismo».<sup>151</sup> La destrutturazione di 1Cor 13, 13 si spinge al punto che fede e speranza, poiché inefficaci senza la carità, arrivano ad allearsi contro quest'ultima per tenere ossessivamente in vita un'idea astratta di Dio: «Non è la ragione che dà, al laicismo, il volto odioso / di chi non conosce la carità (infatti, come ho detto, / molti borghesi, assai razionali, la conoscono): / ma sono la fede e la speranza di un popolo, / ossessionato da Dio – e perciò abbandonato da Dio».<sup>152</sup>

Le ragioni di questo *j'accuse* pasoliniano erano già state formulate contro Paolo VI dalle colonne della rubrica “Il caos” nel settembre del 1968, quando l'intellettuale, criticando l'ingerenza pontificia su questioni attinenti ai meccanismi della democrazia italiana, aveva individuato nel disconoscimento della *Caritas* il male non troppo occulto della Chiesa contemporanea:

Ricorrerò a san Paolo. Nella Prima Lettera ai Corinti, si legge questa stupenda frase (non tutto in Paolo è stupendo, spesso parla in lui il prete, il fariseo): «Restano fede, speranza e carità, queste tre cose: di tutte la migliore è la carità».

---

<sup>150</sup> Ivi, p. 25.

<sup>151</sup> S. GENTILI, *Novecento scritturale*, cit., p. 121.

<sup>152</sup> P. P. PASOLINI, *L'enigma di Pio XII*, cit., p. 23.

La carità – questa «cosa» misteriosa e trascurata – al contrario della fede e della speranza, tanto chiare e d'uso tanto comune, è indispensabile alla fede e alla speranza stesse. Infatti la carità è pensabile anche di per sé: la fede e la speranza sono impensabili senza la carità: e non solo impensabili, ma *mostruose*. Quelle del Nazismo (e quindi di un intero popolo) erano e speranza senza carità. Lo stesso si dica per la Chiesa clericale.

Insomma il potere – qualunque potere – ha bisogno dell'alibi della fede e della speranza. Non ha affatto bisogno dell'alibi della carità.

L'abitudine alla fede e alla speranza senza carità è un'abitudine difficile da perdere. Quanti cattolici, diventando comunisti, portano con sé la fede e la speranza, e trascurano, senza neanche porsi il problema, la carità. È così che nasce il fascismo di sinistra.<sup>153</sup>

Ancora, nel 1974, in una prefazione a una raccolta di sentenze della Sacra Rota, inserita poi negli *Scritti corsari* col titolo *Vuoto di Carità, vuoto di Cultura: un linguaggio senza origini*, Pasolini ribadisce la sua idea della Chiesa cattolica come un apparato di potere che ha deturpato la *religio* contadina in una «Religione codificata» piena di contraddizioni. Solo con la fine del mondo agricolo, causata dalla crisi antropologica degli anni Sessanta, la Chiesa avrebbe quindi abdicato al suo magistero pastorale che nel passato è stato anche espressione di una cultura, di un orizzonte di valori condivisi. Ripercorrendo gli *exempla* degli atti di divorzio, lo scrittore si dimostra pertanto «scandalizzato» per l'ingiustificata e ingiustificabile assenza, linguistica e sostanziale, di *agàpe*:

Quanto a me posso dire che queste Sentenze della Sacra Rota mi hanno scandalizzato. [...]

---

<sup>153</sup> ID., *Dialoghi con i lettori. Da "Il caos" sul «Tempo»*, SPS, pp. 1122-3.



Primo: l'assenza totale di ogni forma di Carità. Alla Fede e alla Speranza c'è qualche raro accenno puramente formale e verbale: anzi per la verità ci si occupa di esse solo nei formulari, del resto stranamente rapidi e laconici. La sacerdotalità di tali accenni fugaci e cinicamente sbrigativi accomuna queste sentenze ai più ottusi e ufficiali rotoli di qualsiasi classe sacerdotale al potere. E va bene. Ma l'assenza totale di Carità, nell'esaminare casi in cui essa sarebbe per definizione essenziale, non può apparirci come un fatto prevedibile e normale. Essa è una offesa brutale a quella dignità umana che non viene nemmeno presa in considerazione.<sup>154</sup>

Da ciò segue che a questa "colpa" di un'umanità che ha dimenticato le sue origini evangeliche corrisponde un vuoto culturale, ovvero linguistico e stilistico, ricoperto superficialmente dalle formule sclerotizzate del "*latinorum*" ecclesiastico. La cultura su cui lo scrittore fa affidamento non è quella del sapere umanistico intrisa di un sentimento nostalgico del passato, bensì un fatto reale situato nel 'qui e ora' del presente che rivendica una comprensione globale (sostanziata dall'*agape* paolina) delle relazioni interpersonali:

A proposito dei testi di tali sentenze [...] *non sarebbe possibile alcuna esegesi*. Esse sembrano nascere da se stesse. L'interpretazione puramente pragmatica (senza Carità) delle azioni umane deriva dunque in conclusione da questa assenza di cultura: o perlomeno da questa cultura puramente formale e pratica. Tale assenza di cultura diviene anch'essa a sua volta offensiva della dignità dell'uomo quando essa si manifesta esplicitamente come disprezzo della cultura moderna, e altro non esprime dunque che la violenza e l'ignoranza di un mondo repressivo come totalità.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> ID., *Vuoto di Carità, vuoto di Cultura: un linguaggio senza origini*, in *Scritti Corsari*, cit., pp. 302-6 (pp. 305-6).

<sup>155</sup> Ivi, p. 306.

In questa prospettiva, il vuoto denunciato da Pasolini risale a quella mancanza originaria del Padre fonte d'amore. Lo dice chiaramente il poeta di *Trasumanar e organizzar* nei versi di *Rifacimento*: «ciò che conta è lui, il Padre, sì, lui: / lo dice uno che non lo conosce / non ne sa nulla, non lo ha mai visto, / non gli ha mai parlato, non l'ha mai ascoltato, / non l'ha mai amato, non sa chi è, non sa se c'è»; e dunque, conclude, «per me quel vuoto nel cosmo ci sarà sempre / quel vuoto nel cosmo ci sarà sempre».<sup>156</sup> Il vuoto d'amore è un vuoto cosmico che si riverbera nella storia, dove si accentua, nel caso specifico, per la repressione totalitaria esercitata dal Nuovo Potere. La Chiesa che vuole normatizzare la vita matrimoniale (cioè sentimentale e sessuale) degli individui senza alcun accenno all'*agàpe* di san Paolo non è perciò esente da questo meccanismo aberrante.

Se allora è attorno alla Carità che ruota l'ultima fase dell'opera di Pasolini, insistere su questa traccia agapica, soprattutto in relazione al dittico dell'orrore *Salò-Petrolio*, può aprire scenari ermeneutici dove il giudizio spietato del regista e dello scrittore sulla società contemporanea acquisisce una filigrana paolina che rafforza la carica politico-ideologica del suo discorso e allo stesso tempo lo riconnette al primigenio tessuto poetico. Sulla base del concetto di eterotopia elaborato da Foucault, Bazzocchi interpreta «l'esperienza della devianza», che accomuna tanto il film del 1975 quanto il romanzo postumo, come uno spazio "altro", ovvero fisicamente reale e anomico, in cui la «messa in scena del corpo, degli organi sessuali e degli atti sessuali» sospende le regole dell'Autorità ufficiale.<sup>157</sup> Non siamo lontani quindi dalla configurazione del *Nomos* secondo la Lettera ai Romani, tanto che in *Salò* questa realtà trova un riscontro testuale nella scena in cui Curval e Durcet discutono sull'attribuzione di un passo della Lettera agli Ebrei («senza spargimento di sangue non si dà perdono», Eb 9, 22) che viene accostato erroneamente a vari autori tra cui, infine, al san Paolo della Lettera ai Romani.<sup>158</sup> E non deve passare sottotraccia che questo intermezzo farsesco è inserito nella cornice del matrimonio tra

---

<sup>156</sup> ID., *Rifacimento*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 193.

<sup>157</sup> M. A. BAZZOCCHI, *Esposizioni*, cit., pp. 91-7.

<sup>158</sup> ID., *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, in PC 2, p. 2043. La citazione paolina per esteso è: «Secondo la legge, infatti, quasi tutte le cose vengono purificate col sangue; senza spargimento di sangue non si dà perdono» (Eb 9, 22). Cfr. A. MAGGI, *The resurrection of the body*, cit., p. 321; M. A. BAZZOCCHI, *Esposizioni*, cit., p. 103.

Sergio e Renata, diegeticamente organizzato come un rovesciamento parodico-grottesco della conclusione di *Comizi d'amore*, e dunque dell'Inno all'amore della Prima lettera ai Corinzi.

Al contrario di quanto augurato agli sposi, Tonino e la nipote Graziella, nel documentario del '65 («Al vostro amore si aggiunga la coscienza del vostro amore»<sup>159</sup>), le pratiche matrimoniali di *Salò* sono invece il risultato di un inquietante progetto che, per dirla ancora con Bazzocchi, vuole rifondare «la natura umana, e la rifondazione deve partire dal corpo, dal corpo nudo, e dalla manipolazione degli organi sessuali. [...] Assistiamo cioè a un atto di *parresia* coatta, in cui il corpo rivela sé stesso attraverso l'esibizione dell'atto sessuale elementare, la masturbazione. [...] Dunque è il potere che battezza il corpo, non è il corpo in sé che può parlare liberamente».<sup>160</sup> Il corpo diventa allora il luogo di una nuova battaglia che potremmo sicuramente definire paolina: quella tra La Legge del Nuovo Potere da una parte, che vorrebbe uniformare gli impulsi vitali del singolo individuo, e il desiderio del soggetto dall'altra, il quale è chiamato a non soccombere alle istanze repressive di questo subdolo sistema di sorveglianza.

Lo svilimento della dignità umana comincia dalla degradazione della realtà corporale, laddove quest'ultima, giova ricordarlo, è il principio della *kreatürlich* su cui si basa il sentimento religioso di san Paolo nonché dello stesso Pasolini.<sup>161</sup> La ritrattazione dell'eros come fonte di piacere e prima ancora come slancio vitale (*L'abiura dalla Trilogia della vita*<sup>162</sup>) è l'estremo grido del poeta che riecheggia – forse antifrasticamente ma comunque sempre dentro l'alveo cristologico – nei gironi orrendi di *Salò*: «Dio mio, Dio perché mi hai abbandonato?».<sup>163</sup> L'archetipo della crocefissione continua nell'esposizione dei corpi

---

<sup>159</sup> P. P. PASOLINI, *Comizi d'amore*, PC 1, p. 474. Su questo punto cfr. ancora A. MAGGI, *The resurrection of the body*, cit., p. 300.

<sup>160</sup> M. A. BAZZOCCHI, *Esposizioni*, cit., p. 48.

<sup>161</sup> Cfr. S. DE LAUDE, *La rondine di Pasolini*, cit.

<sup>162</sup> ID., *Abiura dalla Trilogia della vita*, in *Lettere luterane*, cit., p. 599-603.

<sup>163</sup> Cfr. FERNANDO GIOVIALE, *L'incubo del potere. Didattica giovanile nelle estreme giornate di Sodoma*, in ID., *Scenari del racconto. Mutazioni di scrittura nell'Otto-Novecento*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 2000, pp. 287-324.

martoriati, umiliati, resi abietti, rappresentati secondo un'ideale "bio-estetico" che si riflette nella dissoluzione della forma, tanto cinematografica quanto letteraria.<sup>164</sup>

*Petrolio*, forse più del film ispirato a De Sade, è il dispositivo finzionale che celebra l'apoteosi di questo sfaldamento, cioè dell'informe concepito come architrave di poetica ma soprattutto, in un senso ulteriore, come negazione del discorso soteriologico. Da questo punto di vista, un'interpretazione centrata su san Paolo potrebbe essere una chiave di accesso alternativa alla problematicità delle questioni che quest'opera pone ai suoi lettori. Basti ricordare, in proposito, che la variante del titolo su cui Pasolini si dimostra incerto, *Vas*, è il calco di un passo degli Atti degli apostoli che si riferisce al santo come *vas electionis* (At 9, 15) e che viene ripreso letteralmente anche da Dante in *Inf.* II, 8: «vas d'elezione».<sup>165</sup> Inoltre la scissione nell'Appunto 3 del protagonista in Carlo-Polis e Carlo-Tetis, cioè tra il luogo del Potere e il luogo del Desiderio,<sup>166</sup> rimanda alla dicotomia tra il santo e il prete del *San Paolo* che nell'Appunto 99 viene esplicitamente citata come causa delle *disjecta membra* del narratore:

In conclusione anche di me io ho operato una scissione, un dualismo. Lo stesso che avevo operato nel Dio di Saulo. Anche Saulo è stato due. E ognuna delle due parti aveva finito per divenire simbolica. E dare con ciò ordine al mondo (e leggibilità al mio eventuale romanzo).

[...]

Mi presi e mi smembrai. Quello che avevo fatto col Dio di Saulo lo feci con Saulo. Dopo essermi ricostruito, mi smembrai. Dovevo essere tutti, non due. Non due 'me stessi' opposti tra loro come la luce e l'ombra, l'incompiuto

---

<sup>164</sup> DAVIDE LUGLIO, *Decostruire il romanzo in corpore vili. Petrolio: una forma di vita*, in Carla Benedetti, Manuele Gragnolati, Davide Luglio (a cura di), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 119-134. E si rimanda anche a un altro studio del critico per il concetto di "bioestetica" come contraltare poetico alla minaccia del bio-potere: ID., *Lo scandalo del neutro: Pasolini oltre Barthes*, in Elettra Stimilli (a cura di), *Decostruzione o biopolitica?*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 121-136.

<sup>165</sup> P. P. PASOLINI, *Petrolio*, RR 2, pp. 1315-6.

<sup>166</sup> Ivi, pp. 1171-4.

e il compiuto, l'ignorare e il sapere, l'illimitato e il limitato, il dentro e il fuori, e chi più ne ha più ne metta, difendendo poi sempre la stessa cosa.

Dalle mie membra sparse, nacque un'altra folla. Come non vi ho descritto la folla nata dalle membra sparse del Dio di Saulo, così non vi descriverò la folla nata dalle membra sparse di Saulo. Sarebbe inutile. Non farei che un elenco. Affacciatevi alla finestra, e vedrete la folla nata dalla polverizzazione del Padre, il Dio di Saulo [...].

Potrei dire che la polverizzazione del personaggio del Dio di Saulo costituisce una folla povera e proletaria? No: perché il Dio di Saulo era per eccellenza il Padrone. Potrei dire allora che la polverizzazione del personaggio di Saulo costituisce una folla borghese? No: perché Saulo era per definizione l'Inferiore.<sup>167</sup>

Le spie testuali di quella che potremmo chiamare una funzione-San Paolo che si attiva nel processo di scrittura di *Petrolio*, individuate in modo capillare da Armando Maggi,<sup>168</sup> arrivano fino alle pagine finali dove la natura metamorfica di Carlo denuncia un tratto di *kenosis* esemplato sulla Lettera ai Filippesi (2, 7).<sup>169</sup> Ma la parte che più interessa il senso della nostra indagine, e che ci riporta al *leit motiv* della Carità, è l'Appunto 34bis intitolato *Prima fiaba sul potere (Dal "Progetto)*. Qui assistiamo alla vocazione dialogica del personaggio identificato come «intellettuale» a cui si rivolge la «Forza Oscura», che si scoprirà essere il Diavolo, per invitarlo a prendere coscienza del fatto che «lo scopo della tua vita è il Potere».<sup>170</sup> Il modello della *Domenica uliva*, imperniato sul contrasto metaforico *Lus/Scûr*, agisce ancora, e con forza, pur nel rovescio negativo di questa situazione che destituisce la poesia dal suo centro vitale. Le conseguenze di questa chiamata vanno quindi lette in filigrana con la demistificazione operata

---

<sup>167</sup> Ivi, pp. 1676-8.

<sup>168</sup> Cfr. A. MAGGI, *The resurrection of the body*, cit., pp. 159-251 in particolare.

<sup>169</sup> P. P. PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 1811: «“Essendosi trovato nelle forme di un essere umano, vuotò se stesso” (qui c'era una reminiscenza di San Paolo, credo la Lettera ai Filippesi)».

<sup>170</sup> Ivi, p. 1312.

nel “progetto” (forse il titolo dell’Appunto ci indica proprio questa autocitazione intertestuale) del film su San Paolo. Alla fine, infatti, l’intellettuale

parlò di Fede e di Speranza: e ciò non poteva che essere pubblico. In privato invece applicò la Carità, che se è proclamata perde la sua natura, anzi, diviene operazione del Demonio (!).

Egli si guardò bene dall’interrompere la tradizionale dissociazione della Chiesa tra Fede e Speranza da una parte, e Carità dall’altra. Abbandonò in nome di quest’ultima i beni del mondo (cioè il suo impiego statale). Visse in pura povertà (presso un convento al centro della città natale, molto frequentato). Cominciò a elaborare un pensiero, che, non essendo affatto eretico, era tuttavia innovatore rispetto alla tradizione ecclesiastica. Si avvicinò moderatamente ai movimenti cattolici di sinistra, proclamando però sempre con contrizione e modestia la sua fedeltà al Vaticano. Si precluse ogni contatto sessuale, e l’‘amore per la donna’, che aveva avuto tanta importanza nella sua precedente vita sociale, dimostrandosi la condizione necessaria a ogni progresso, fu soppiantato dalla castità.

Man mano che tutte queste operazioni venivano portate avanti, fino al punto estremo, i sintomi del potere cominciarono a manifestarsi. Intorno al nostro intellettuale santo si cominciò a creare prima un’atmosfera di prestigio, poi di rispetto, poi di profonda e silenziosa venerazione, e infine di un’alta, ispirata aspettativa.

Ma fu proprio quando tutto giunse all’estrema conseguenza, che la situazione si rovesciò.<sup>171</sup>

Con il passo appena citato si potrebbe riepilogare che l’esclusione della Carità dal modello di vita dell’intellettuale (e della coeva società) riflette, a livello culturale più che teologico, la

---

<sup>171</sup> Ivi, pp. 1315-6.

parallela rimozione della poesia da tutti i discorsi che pongono al centro l'essere umano considerato nella sua universalità e nella sua contingenza storica. La «rivoluzione antropologica» esposta negli *Scritti corsari* – il terzo polo con *Salò e Petrolino* della denuncia alle nuove forme del Potere – continua dunque a riguardare la separazione delle virtù teologiche paoline. La Fede e la Speranza, private della Carità, diventano asservite a ogni sistema di potere che si propone come fine specifico di conformare le anime, le menti e non ultimo i corpi, e dunque di indicare un modello deviato e deviante di «santità»:

Per restare ai fatti, alle cose, ciò che lo aveva folgorato era il radicalizzarsi della dissociazione teorica in cui era vissuto preparando la santità. Ecco che di colpo come in una vertigine Fede e Speranza gli riuscirono inconcepibili se prive della Carità da cui erano state separate (come se si fosse trattato di Idealismo o di Nazismo!). Ogni forma di innovazione del pensiero religioso si rivelò impensabile al di fuori dell'eresia. Il cattolicesimo di Sinistra si rivelò inconciliabile col Vaticano.<sup>172</sup>

Solo l'eresia poetica come reazione a questo ordine imposto dalla “dittatura del presente” può svincolare san Paolo dalla strumentalizzazione politica degli uomini di potere (ecclesiastici e non) come il Pio XII della poesia di *Trasumanar e organizzar*. La felice crisi espressa nelle *Lettere luterane* tra la matrice rivoluzionaria del paolinismo e il pensiero del predicatore della Riforma è, in questa direzione, uno spunto da non sottovalutare.<sup>173</sup> Così come sono da tenere in considerazione tutti quegli altri indizi che testimoniano il dialogo ininterrotto, complicato e costellato di incomprensioni ma mai impossibile tra Pier Paolo (il poeta) e Paolo (il santo-prete). Persino la stessa vena umoristica di *Porno-Teo-kolossal* perderebbe una sfaccettatura importante se non venisse contestualizzata anche alla luce di un'espressione attribuita a san

---

<sup>172</sup> Ivi, p. 1318.

<sup>173</sup> Cfr. E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, cit., p. 435ss.

Paolo ne *La storia Lausiaca* di Palladio, *Ta kai-ta* (“questo e quello”), la quale poteva essere un titolo di riserva del film non realizzato.<sup>174</sup>

Seppure non esente da contraddizioni ideologiche e poetiche interne, la figura di san Paolo, proprio in virtù della lettura agapica, sembra riscattare agli occhi di Pasolini gli aspetti più problematici e storicamente più lontani del suo messaggio evangelico. L’idea occidentale di *Sacer* non può prescindere dalla visione evenemenziale dell’apostolo che mette al centro il corpo di Cristo morto e poi risorto, paradigma e misura di ogni atto esistenziale che assume nel proprio corpo il segno di *quella* morte e la speranza di *quella* resurrezione:

Il consumismo consiste infatti in un vero e proprio cataclisma antropologico: e io *vivo*, esistenzialmente, tale cataclisma che, almeno per ora, è pura degradazione: lo vivo nei miei giorni, nelle forme della mia esistenza, *nel mio corpo*. [...] È da questa esperienza, esistenziale, diretta, concreta, drammatica, *corporea*, che nascono in conclusione tutti i miei discorsi ideologici.<sup>175</sup>

Il nocciolo paolino della questione è evidente. Al di là di una «sessuofobia» giudaica che Pasolini gli imputa,<sup>176</sup> la realtà dell’*agàpe* ha un fondamento corporeo che non può essere eluso. La spiritualità del concetto non nega il corpo, anzi è tesa a santificare le membra umane in quanto creazione divina. Così, di fronte a una donna che rinnova nel proprio grembo il mistero dell’incarnazione, il poeta riconosce il sigillo autentico del “sacro”, cioè un accadimento *hic et nunc* irripetibile nella sua straordinaria singolarità:

Qui c’è di mezzo la vita umana. E non lo dico perché la vita umana è sacra.

Lo è stata: e la sua sacralità è stata sentita sinceramente nel mondo

---

<sup>174</sup> Cfr. *Note e notizie sui testi*, RR 2, p. 3231. Sulla *Storia Lausiaca*, cfr. SLA 2, pp. 2169-73.

<sup>175</sup> P. P. PASOLINI, *Sacer*, in *Scritti Corsari*, cit., p. 382 (corsivi originali).

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 381.



antropologico della povertà, perché ogni nascita era una garanzia per la continuità dell'uomo. Ora sacra non lo è più, se non in senso maledetto (*sacer* ha tutti e due i sensi), perché ogni nuova nascita costituisce una minaccia per la sopravvivenza dell'umanità. Dunque dicendo «c'è di mezzo la vita umana», parlo di *questa* vita umana – *questa* singola, concreta vita umana – che in *questo* momento, si trova dentro il ventre di *questa* madre.<sup>177</sup>

Sembra di sentire, in queste parole, l'eco dei passi della «*fémine plène / 'a ciamìne tal ciamp*» delle *Poesie a Casarsa*; e il ritorno alle origini della poesia, pur contaminato dagli scenari di *Salò e Petrolio*, è in effetti l'ultimo atto di Pasolini. *La nuova gioventù*, sepoltura irrituale del passato friulano dovuta alla constatazione che è divenuto ormai impossibile accordarsi al «bioritmo cosmico» delle radici,<sup>178</sup> si presenta come la soglia testuale in cui il poeta, dopo aver assunto le sembianze del vecchio e acciaccato Edipo a Colono che con la cecità ha acquisito finalmente una saggezza divina (*Lengas dai frus di sera*),<sup>179</sup> si rivolge a un giovane fascista degli anni Settanta per consegnargli la sua eredità. *Saluto e augurio* è senza subbio il testamento poetico e spirituale di Pasolini, nonché il momento dove egli davvero dimostra di essere capace dello slancio agapico di cui parla San Paolo. Il desiderio erotico di possesso, seppur implicitamente evocato dall'immaginario dei *frus* e dei *donzel* che si insinua nella descrizione fisica del ventenne fascista, si estingue davanti a questa “nuova forma” di una gioventù che non potrebbe essere più estranea all'ideologia dell'autore. Tuttavia è proprio in questo modo che l'Alterità si palesa in tutto il suo scandalo davanti agli occhi di Pasolini, il quale, mettendo in atto la lezione del *Vangelo secondo Matteo* («Io invece vi dico: amate i vostri nemici e pregate per quelli che vi perseguitano», Mt 5, 44), arriva non solo ad abbracciarla ma anche ad amarla con piena coscienza. E se alla fine la voce di Dio non risuona nel deserto della contemporaneità, ci riesce sicuramente la *vôs* del poeta:

---

<sup>177</sup> Ivi, p. 384 (corsivi originali).

<sup>178</sup> A. ZANZOTTO, *Pasolini poeta*, cit., p. 211.

<sup>179</sup> P. P. PASOLINI, *Lengas dai frus di sera*, in *La nuova gioventù*, TP 2, pp. 460-2.

A è quasi sigùr che chista  
a è la me ultima poesia par furlàn;  
e i vuèj parlàighi a un fassista  
prima di essi (o ch'al sedi) massa lontàn.

Al è un fassista zòvin,  
al varà vancia un, vancia doi àins:  
al è nassùt ta un paìs,  
e al è zut a scuela in sitàt.

Al è alt, cui ociàj, il vistùt  
gris, i ciavièj curs:  
quand ch'al scuminsia a parlàmi  
i crot ch'a no'l savedi nuja di politica

e ch'al serci doma di difindi il latìn  
e il grec, cuntra di me; no savìnt  
se ch'i ami il latin, il grec – e i ciavièj curs.  
Lu vuardi, al è alt e gris coma un alpìn.

«Ven cà, ven cà, Fedro.  
Scolta. I vuèj fati un discors  
ch'al somèa a un testamìnt.  
Ma recuàrditi, i no mi fai ilusiòns

su di te: jo i sai ben, i lu sai,  
ch'i no ti às, e no ti vòus vèilu,  
un còur libar, e i no ti pos essi sinsèir:  
ma encia si ti sos un muàrt, ti parlarài.

Difìnt i palès di moràr o aunàr,  
in nomp dai Dius, grecs o sinèis.

Mòur di amòur par li vignis.

E i fics tai ors. I socs, i steccs.

Il ciaf dai to cunpàins, tosàt.

Difint i ciamps tra il país

e la campagna, cu li so panolis,

il vas'cis dal ledàn. Difint il prat

tra l'ultima ciasa dal país e la roja.

I ciasàj a somèjn a Glisiis:

giolt di chista idea, tènla tal còur.

La confidensa cu'l soreli e cu' la ploja,

ti lu sas, a è sapiensa santa.

Difint, conserva, prea! La Repùblica

a è drenti, tal cuàrp da la mari.

I paris a àn serciàt, e tornàt a sercià

di cà e di là, nassint, murint,

cambiànt: ma son dutis robis dal passàt.

Vuei: difind, conservà, preà. Tas:

la to ciamesa ch'a no sedi

nera, e nencia bruna. Tas! Ch'a sedi

'na ciamesa grisa. La ciamesa dal siun.

Odia chej ch'a volin dismòvisi

e dismintiàssi da li Pachis...

Duncia, fantàt dai cialsins di muàrt,

i ti ài dita se ch'a volin i Dius

dai ciamps. Là ch'i ti sos nassùt.

Là che da frut i ti às imparàt

i so Comandamìns. Ma in Sitàt?  
Scolta. Là Crist a no'l basta.  
A coventa la Glìsia: ma ch'a sedi  
Moderna. E a conventin i puòrs.

Tu difint, conserva, prea:  
ma ama i puòrs: ama la so diversitàt.  
Ama la so voja di vivi bessòj  
tal so mond, tra pras e palàs

là ch'a no rivi la peràula  
dal nistri mond; ama il cunfin  
ch'a àn segnàt tra nu e lòur;  
ama il so dialèt inventàt ogni matina,

par no fassi capì; par no spartì  
cun nissùn la so ligria.  
Ama il soreli di sitàt e la miseria  
dai laris; ama la ciar da la mama tal fi.

Drenti dal nistri mond, dis  
di no essi borghèis, ma un sant  
o un soldàt: un sant senza ignoransa,  
un soldàt senza violensa.

Puerta cun mans di sant o soldàt  
l'intimitàt cu'l Re, Destra divina  
ch'a è drenti di nu, tal siùn.  
Crot tal borghèis vuàrb di onestàt,

encia s'a è 'na ilusion: parsè

che encia i parons, a àn  
i so paròns, e son fis di paris  
ch'a stan da qualchi banda dal mond.

Basta che doma il sintimint  
da la vita al sedi par duciu cunpàin:  
il rest a no impuàrta, fantàt cun in man  
il Libri senza Peràula.

Hic desinit cantus. Ciàpiti  
tu, su li spalis, chistu zèit plen.  
Jo i no pos, nissun no capirès  
il scàndul. Un veciu al à rispièt

dal judissi dal mond; encia  
s'a no ghi impuarta nuja. E al à rispièt  
di se che lui al è tal mond. A ghi tocia  
difindi i so sgerfs indebulis,

e stà al zòuc ch'a no'l à mai vulùt.  
Ciàpiti tu chistu pèis, fantàt ch'i ti mi odiis:  
puàrtilu tu. Al lus tal còur. E jo i ciaminarai  
lizèir, zint avant, sielzìnt par sempri

la vita, la zoventùt.»

*È quasi sicuro che questa è la mia ultima poesia in friulano: e voglio parlare  
a un fascista, prima che io, o lui, siamo troppo lontani.*

*È un fascista giovane, avrà ventuno, ventidue anni: è nato in un paese e è  
andato a scuola in città.*

*È alto, con gli occhiali, il vestito grigio, i capelli corti: quando comincia a  
parlarmi, penso che non sappia niente di politica*

*e che cerchi solo di difendere il latino e il greco contro di me; non sapendo quanto io ami il latino, il greco – e i capelli corti. Lo guardo, è alto e grigio come un alpino.*

*«Vieni qua, vieni qua, Fedro. Ascolta. Voglio farti un discorso che sembra un testamento. Ma ricordati, io non mi faccio illusioni*

*su di te: io so, io so bene, che tu non hai, e non vuoi averlo, un cuore libero, e non puoi essere sincero: ma anche se sei un morto, io ti parlerò.*

*Difendi i paletti di gelso, di ontano, in nome degli Dei, greci o cinesi. Muori di amore per le vigne. Per i fichi negli orti. I ceppi, gli stecchi.*

*Per il capo tosato dei tuoi compagni. Difendi i campi tra il paese e la campagna, con le loro pannocchie, abbandonate. Difendi il prato*

*tra l'ultima casa del paese e la roggia. I casali assomigliano a Chiese: godi di questa idea, tienla nel cuore. La confidenza col sole e con la pioggia,*

*lo sai, è sapienza santa. Difendi, conserva, prega! La Repubblica è dentro, nel corpo della madre. I padri hanno cercato e tornato a cercare*

*di qua e di là, nascendo, morendo, cambiando: ma son tutte cose del passato.*

*Oggi: difendere, conservare, pregare. Taci! Che la tua camicia non sia*

*nera, e neanche bruna. Taci! Che sia una camicia grigia. La camicia del sonno. Odia quelli che vogliono svegliarsi, e dimenticarsi delle Pasque...*

*Dunque, ragazzo dai calzetti di morto, ti ho detto ciò che vogliono gli Dei dei campi. Là dove sei nato. Là dove da bambino hai imparato*

*i loro Comandamenti. Ma in Città? Là Cristo non basta. Occorre la Chiesa: ma che sia moderna. E occorrono i poveri.*

*Tu difendi, conserva, prega: ma ama i poveri: ama la loro diversità. Ama la loro voglia di vivere soli nel mondo, tra prati e palazzi*

*dove non arrivi la parola del nostro mondo; ama il confine che hanno segnato tra noi e loro; ama il loro dialetto inventato ogni mattina,*

*per non farsi capire; per non condividere con nessuno la loro allegria. Ama il sole di città e la miseria dei ladri; ama la carne della mamma nel figlio.*

*Dentro il nostro mondo, di' di non essere borghese, ma un santo o un soldato: un santo senza ignoranza, un soldato senza violenza.*

*Porta con mani di santo o soldato l'intimità col Re, Destra divina che è dentro di noi, nel sonno. Credi nel borghese cieco di onestà, anche se è un'illusione: perché anche i padroni hanno i loro padroni, e sono figli di padri che stanno da qualche parte nel mondo. È sufficiente che solo il sentimento della vita sia per tutti uguale: il resto non importa, giovane con in mano il Libro senza la Parola. Hic desinit cantus. Prenditi tu, sulle spalle, questo fardello. Io non posso: nessuno ne capirebbe lo scandalo. Un vecchio ha rispetto del giudizio del mondo: anche se non gliene importa niente. E ha rispetto di ciò che egli è nel mondo. Deve difendere i suoi nervi, indeboliti, e stare al gioco a cui non è mai stato. Prenditi tu questo peso, ragazzo che mi odii: portalo tu. Risplende nel cuore. E io camminerò leggero, andando avanti, scegliendo per sempre la vita, la gioventù.»<sup>180</sup>*

---

<sup>180</sup> ID., *Saluto e augurio*, ivi, pp. 513-8.

## Bibliografia

### A) OPERE DI PIER PAOLO PASOLINI

*Lettere (1940-1954)*, a cura di Naldini N., Einaudi, Torino 1986.

*Lettere (1955-1975)*, a cura di Naldini N., Einaudi, Torino, 1988.

*La meglio gioventù*, a cura di Arveda A., Salerno, Roma 1998.

*Romanzi e Racconti*, voll. I-II, a cura di Siti W. e De Laude S., con due saggi di Siti., cronologia a cura di Naldini, Mondadori (I Meridiani), Milano 1998.

*Saggi sulla Letteratura e sull'arte*, voll. I-II, a cura di Siti W. e De Laude S., con un saggio di Segre, cronologia a cura di Naldini, Mondadori (I Meridiani), Milano 1999.

*Saggi sulla Politica e sulla società*, a cura di Siti W. e De Laude S., con un saggio di Bellocchio, cronologia a cura di Naldini, Mondadori (I Meridiani), Milano 1999.

*Per il cinema*, voll. I-II, a cura di Siti W. e Zabagli F., con due scritti di Bertolucci e Martone e un saggio introduttivo di Cerami; cronologia a cura di Naldini, Mondadori (I Meridiani), Milano 2001.

*Teatro*, a cura di Siti W. e De Laude S., con due interviste a Ronconi e Nordey, cronologia a cura di Naldini, Mondadori (I Meridiani), Milano 2001.

*Tutte le poesie*, voll. I-II, a cura e con uno scritto di Siti W. Saggio introduttivo di Bandini, cronologia a cura di Naldini, Mondadori (I Meridiani), Milano 2003.

*Poesie a Casarsa*, Libreria Antiquaria Mario Landi, Bologna 1942; poi ristampa anastatica a cura di Zabagli F., Ronzani, Vicenza 2019.



B) OPERE DI SAN PAOLO

*Commentario teologico del Nuovo Testamento: la Lettera ai Filippesi*, a cura di Gnilka J., Paideia, Brescia 1972.

*Commentario teologico del Nuovo Testamento: la Lettera ai Romani*, a cura di Schlier H., Paideia, Brescia 1982.

*Lettere di Paolo*, a cura di Fabris R., Elledici, Torino 2009.

*Le Lettere di San Paolo. Nuova traduzione e commento*, a cura di Biancalani A., Rossi B., Città Nuova, Roma 2019.

C) STUDI SU PIER PAOLO PASOLINI

Contini G., *Al limite della poesia dialettale*, in «Strologut», 2 (aprile 1946), pp. 11-13.

Bàrberi Squarotti G., *Al di là dello spartiacque*, in «Il Caffè», luglio 1957.

Id., *Pasolini*, in «Paragone», VIII, 94 (1957), pp. 76-83.

Ferretti G.C., *Pasolini: l'universo orrendo*, Editori riuniti, Roma 1966.

Lazagna C.-Lazagna P., *Pasolini di fronte al problema religioso*, Dehoniane, Bologna 1970.

Di Giammatteo F. (a cura di), *Lo scandalo Pasolini*, Ateneo e Bizzarri, Roma 1976.

Escobar P., *Pier Paolo Pasolini: progetto per un film su San Paolo*, in «Cinema Sessanta», maggio-giugno 1978, consultato su [http://bibliotecadelcinema.it/archivio/scheda\\_f.html](http://bibliotecadelcinema.it/archivio/scheda_f.html).

Santato G., *Pier Paolo Pasolini: l'opera*, Neri Pozza, Vicenza 1980.

Zanzotto A., *Pasolini poeta*, in Pasolini P.P., *Poesie e pagine ritrovate*, a cura di Zanzotto A. e Naldini N., Lato side, Roma 1980, pp. 201-212.

Brevini F., *Pasolini prima delle "Poesie a Casarsa"*, in «Belfagor», 36, 1 (gennaio 1981), pp. 23-46.

Brevini F. (a cura di), *Per conoscere Pasolini*, Mondadori, Milano 1981.

Mancini M.-Perrella G. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini corpi e luoghi*, Theorema, Roma 1981.

Bellezza D., *Due racconti per una confessione*, in «Paese sera», 26 settembre 1982.

Pampaloni G., *Tenero inferno*, «Il Giornale», 3 ottobre 1982.

- Siciliano E., *Prima ferita di Pasolini*, in «Corriere della Sera», 17 ottobre 1982.
- Spinazzola V., *Pasolini, peccato postumo*, in «L'Unità», 17 ottobre 1982.
- Arbasino A., *Peccati e brillantina*, in «L'Espresso», 7 novembre 1982.
- Golino E., *L'impura gioventù*, in «La Repubblica», 16 novembre 1982.
- Siciliano E., *Amado mio*, in «Panorama mese», I, 3, novembre 1982.
- Ghidetti E., *Un angelo trafitto dalla colpa*, in «Rinascita», XXXIX, 46 (3 dicembre 1982).
- Savoca G., *Ragione, storia e corpo nella poesia di Pasolini*, in Id., *Tra testo e fantasma*, Bonacci, Roma 1985, pp. 88-98.
- Ferretti G.F., *L'eresia giovanile di Pasolini*, in «Belfagor», settembre 1985.
- Mannino V., *Invito alla lettura di Pasolini*, Mursia, Milano 1982.
- Martellini L., *Introduzione a Pasolini*, Laterza, Roma-Bari 1989.
- Rinaldi R., *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano 1982.
- Santato G. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*. CLEUP, Padova 1983.
- Armenia M., *Il padre sognato: Pasolini tra cinema (di poesia) e poesia (come cinema)*, in *Le giovani generazioni e il cinema di Pier Paolo Pasolini*, atti del Convegno, Roma, 28-29 novembre 1988, supplemento a «La scena e lo schermo», 1-2, 1990, pp. 50-70.
- Bellocchio P., *Autobiografia involontaria di Pasolini*, in Id., *Dalla parte del torto*, Einaudi, Torino 1992, pp. 145-196.
- Conti Calabrese G., *Pasolini e il sacro*, Jaca book, Milano 1994.
- Farnetti M., *Le città morte: Pier Paolo Pasolini*, in Ead., *Reportages. Letteratura di viaggio del Novecento italiano*, Guerini, Milano 1994, pp. 93-101.

Messina D., *Pasolini e il "XX" della meglio gioventù*, in «Corriere della Sera», 29 settembre 1994.

Murri S., *Pier Paolo Pasolini*, Il castoro, Milano 1994.

Cerami V., *Le ceneri di Gramsci*, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV (Il Novecento), Einaudi, Torino 1996, pp. 647-684.

Fusillo M., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, La Nuova Italia, Firenze 1996.

Gordon T., *Pasolini. Forms of subjectivity*, Clarendon Press, Oxford 1996.

Sichera A., *La consegna del figlio. "Poesia in forma di rosa" di Pasolini*, Milella, Lecce 1997.

Bazzocchi M.A., *Pier Paolo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

Benedetti C., *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

Siti W., *Tracce scritte di un'opera vivente*, in Pasolini P.P., *Romanzi e racconti*, vol. I, Mondadori, Milano 1998, pp. IX-XCII.

Siti W., *Descrivere, narrare, esporsi*, in Pasolini P.P., *Romanzi e racconti*, vol. I, Mondadori, Milano 1998, pp. XCIII-CXLIV.

Traina G., *'Un vero, forte e commosso senso di fraternità'. A proposito di Sciascia e Pasolini*, in Cincotta R.-Carapezza M. (a cura di), *Il piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo*, La vita felice, Milano 1998, pp. 9-24.

Quirino I., *Pasolini sulla strada di Tarso*, Costantino Marco, Cosenza 1999.

Gioviale F., *L'incubo del potere. Didattica giovanile nelle estreme giornate di Sodoma*, in Id., *Scenari del racconto. Mutazioni di scrittura nell'Otto-Novecento*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 2000, pp. 287-324.

Hideyuki D., *La lingua poetica di "Poesie a Casarsa"*, in «Studi italiani», 50, 2000, pp. 208-231.

Savoca G. (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Olschki, Firenze 2002.

Sichera A., *Poesia senza Narciso: parole e simboli del Pasolini friulano nella prima Domenica uliva*, in Savoca G. (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Olschki, Firenze 2002, pp. 197-216.

Bandini F., *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*, in Pasolini P.P., *Tutte le poesie*, tomo I, Mondadori, Milano 2003, pp. XIII-LVIII.

Vighi F., *Pasolini and exclusion: Zizek, Agamben and the modern sub-proletariat*, in «Theory, culture and society», 20 (2003), pp. 99-121.

Agosti S., *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Manni, Lecce 2004.

Subini T., *La caduta impossibile: San Paolo secondo Pasolini*, in Gioseffi M. (a cura di), *Il diletto monte. Raccolta di saggi di filologia e tradizione classica*, Led, Milano 2004, pp. 221-266 (p. 222).

Golino E., *Il sogno di una cosa*, Bompiani, Milano 2005.

D'Aquino A., *Pasolini e Moravia in India. La 'tentazione' del sacro*, in Ead., *L'io e l'altro. Il viaggio in India da Gozzano a Terzani*, Avagliano, Roma 2006, pp. 51-75.

Rimini S., *La ferita e l'assenza: performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Bonanno, Acireale 2006.

Bazzocchi M.A., *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

Ryan-Scheutz C., *Sex, the self and the sacred. Women in the cinema of Pier Paolo Pasolini*, University of Toronto Press 2007.

Subini T., *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Fondazione Ente dello spettacolo, Roma 2007.

Catelli N., Frontaloni E., Ronchini G., *Gli studi su Pasolini in Italia (2000-2007)*, in «Studi pasoliniani», 2, 2008, pp. 123-138.

Desideri F.-Giordano A., *Il “Fondo Pier Paolo Pasolini” dell’Archivio contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto Viessuex di Firenze*, in «Studi pasoliniani», 2, 2008, pp. 105-119.

Gentili S., *La legge di San Paolo e la storia del Novecento in Pasolini*, in «Lettere italiane», LX, 4 (2008), pp. 543-568.

Paolucci C., *“La lingua scritta della realtà” tra visibile e dicibile. Pasolini, Eco, Peirce e Deleuze*, in «VS», 106, 2008, pp. 67-83.

Bosco A., *“Come si può adorare ciò che strazia?” Sacro e religiosità in Sciascia e Pasolini*, «Cahiers des études italiennes», 9, 2009, pp. 91-104 [INSERIRE LINK ].

Maggi A., *The resurrection of the body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, University of Chicago 2009.

Subini T., *Pier Paolo Pasolini: La ricotta*, Lindau, Torino 2009.

*Inattualità di Pasolini*, in «Aut aut», 345, 2010 [numero monografico della rivista interamente dedicato allo scrittore].

Pomozzi A., *La passione di Pier Paolo Pasolini. La ricotta e il Vangelo secondo Matteo*, Capponi, Ascoli Piceno 2010.

Trento G., *Pasolini e l’Africa. L’Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell’Africa postcoloniale*, Mimesis, Udine 2010.

Virga F., *Lingua e potere in Pier Paolo Pasolini*, «Quaderns d’Italià», 16, 2011, pp. 176-196.

Voza P., *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini. Tra crisi cosmica e bio-potere*, Liguori, Napoli 2011.

Desogus P., *Pasolini: per una poetica dell'impegno*, in «Studi pasoliniani», 6 (2012), pp. 129-142.

Gasparotto L., *Narciso trasfigurato. Comparsa dell'Anticristo nella poesia di Pier Paolo Pasolini*, in Cinquegrani A. (a cura di), *Anticristo. Letteratura, cinema, storia, teologia, filosofia*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 203-214.

Jaran M., *Pier Paolo Pasolini tra 'rabbia' post coloniale e ibridismo culturale*, in Borghello G.-Orioles V. (a cura di), *Per Roberto Gusmani. Studi in ricordo*, Forum, Udine 2012, p. 327-337.

La porta F., *Pasolini. Profili di storia letteraria*, Il Mulino, Bologna 2012.

Balbi M., *Fariseo quanto alla società: Pasolini e il sogno del San Paolo (1966-1975)*, in «Studi pasoliniani», 7, 2013, pp. 79-87

Felice A.-Gri G.P., *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Marsilio, Venezia 2013.

Gresleri L.-Chiesi R.-Fanci F., *Bibliografia pasoliniana internazionale (2007-2013)*, in «Studi pasoliniani», 7, 2013, pp. 103-140.

Santato G., *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Carocci, Roma 2013.

Borghello G.-Felice A., *Pasolini e la poesia dialettale*, Marsilio, Venezia 2014.

Gallo D., *Pier Paolo Pasolini sulle tracce del sacro*, Viator, Milano 2014.

Gasparotto L., «*La necessità della mimesis*» tra popolare e letterario. *L'italiano è ladro di Pier Paolo Pasolini*, in El Ghaoui L.-Tummillo F. (a cura di), *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2014, pp. 17-25.

Asor Rosa A., *Scrittori e popolo (1965) - Scrittori e massa (2015)*, Einaudi, Torino 2015.

Benini S., *Pasolini and the sacred flash*, Toronto University Press 2015.

Carnero R.-Felice A., *Pasolini e la pedagogia*, atti di Convegno del Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Casarsa della Delizia, novembre 2013, Marsilio, Venezia 2015.

Fadini G., *Pasolini con Lacan*, Mimesis, Udine 2015.

Gasparotto L., *La dissonanza del mondo tra passato e presente. Eliot, Pasolini e la forma poema*, in «L'Ulisse», 15 (2015), pp. 6-17.

Rizzarelli M., *Una terra che è solo visione. La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*, Duetredue, Lentini 2015.

Sichera A., *Corpi e luoghi del mito. Teatro, cinema e fotografia da Atene a Gerusalemme*, Duetredue edizioni, Lentini 2015.

Siciliano E., *Vita di Pasolini*, Mondadori, Milano 2015.

Vecchio S., “*Ciò che realmente una cosa è*”. *Il montaggio della vita secondo Pasolini*, in «Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy», vol III, 1 (2015), pp. 139-145.

Džoń M., L'« actualité » et la « sainteté » dans le projet Saint Paul de Pier Paolo Pasolini, *Art et histoire de l'art* 2016, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01438292>.

Felice A.-Larcati A.-Tricomi A., *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, Marsilio, Venezia 2016.

Gentili S., *Novecento scritturale: la letteratura italiana e la Bibbia*, Carocci, Roma 2016.

Kirchmayr R., *Pasolini, Foucault e il politico*, Marsilio, Venezia 2016.



Martino P.-Verbaro C. (a cura di), *Pasolini e le periferie del mondo*, atti del Convegno della Lums, Roma, 12 novembre 2015, ETS, Pisa 2016.

Bocchia P., *Ragione e religione in Pasolini: il caso Teorema*, «Studi pasoliniani», 10 (2016), pp. 69-82.

Voza P., *Pasolini e la dittatura del presente*, Manni, San Cesario di Lecce 2016.

Bazzocchi M.A., *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Il Mulino, Bologna 2017.

Tomassini F.-Venturini M. (a cura di), «*L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo*». *Leggere Pier Paolo Pasolini quarant'anni dopo*, Roma Tre-press 2017.

Verbaro C., *Pasolini nel recinto del sacro*, Perrone, Roma 2017.

Balicco D., *Letteratura e mutazione: Pier Paolo Pasolini, Ernesto De Martino, Franco Fortini*, Artemide, Roma 2018.

Bini A., *Hotel Pasolini*, a cura di Simone Isola e Giuseppe Simonelli, il Saggiatore, Milano 2018.

Chiarocossi G.-Zabagli F. (a cura di), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Olschki, Firenze 2018.

De Laude S., *I due Pasolini. Ragazzi di vita prima della censura*, Carocci, Roma 2018.

Ead., *La rondine di Pasolini*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

Desogus P., *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Quodlibet, Macerata 2018.

Fadini G., *Pasolini con Lacan*, Mimesis, Milano 2018.

Moroncini B., *La morte del poeta. Potere e storia d'Italia in Pasolini*, Cronopio, Napoli 2019.

Russo P., *Centro linguistico e periferie poetiche: Pasolini, Gramsci e la lingua della realtà*, in Rappazzo F.-Traina G., *I linguaggi del potere*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Ragusa 16-18 ottobre 2019, Mimesis, Udine 2020, pp. 391-400.

Sichera A., *Dinamica del potere e dinamica cristologica in Pasolini*, in Rappazzo F.-Traina G. (a cura di), *Il linguaggi del potere*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Ragusa Ibla, 16-18 ottobre 2019, pp. 421-428.

Benedetti C., Gragnolati M., Luglio D. (a cura di), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Quodlibet, Macerata 2020.

Lago P., *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini: Edipo re, Teorema, Porcile, Medea*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

Redaelli E. (a cura di), *La lezione di Pasolini*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

Schwartz B.D., *Pasolini Requiem*, La nave di Teseo, Roma 2020.

Tricomi A., *Pasolini*, Salerno, Roma 2020.

#### D) STUDI SU SAN PAOLO

Penna R., *Paolo di Tarso. Un cristianesimo possibile*, Edizioni San Paolo, Milano 1992.

Taubes J., *In divergente accordo. Scritti su Carl Schmitt*, Quodlibet, Macerata 1996.

Id., *Escatologia occidentale*, Garzanti, Milano 1997.

Id., *La teologia politica di San Paolo*, Adelphi, Milano 1997.

Badiou A., *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, Cronopio, Napoli 1999.

Taubes J., *La teologia politica di San Paolo*, Adelphi, Milano 1997.

Schilironi C. (a cura di), *San Paolo e la filosofia del Novecento*, CLEUP, Padova 2004.

Stimilli E., *Jacob Taubes. Sovranità e tempo messianico*, Morcelliana, Brescia 2004.

Fitzmyer J.A., *Paolo. Vita, viaggi, teologia*, Queriniana, Brescia 2008.

Penna R., *La lettera ai Romani. Guida alla lettura*, Edb, Bologna 2008.

Schlier H., *Linee fondamentali di una teologia paolina*, Queriniana, Brescia 2008.

Barth K., *L'Epistola ai Romani*, Feltrinelli, Milano 2009 [1954].

Žižek S.-Milbank J., *San Paolo reloaded. Sul futuro del cristianesimo*, Transeuropa, Massa 2012.

Bagetto L., *San Paolo*, Feltrinelli, Milano 2018.

Pitta A., *Giustificati per grazia. La giustificazione nelle lettere di Paolo*, Queriniana, Brescia 2018.

Tosolini T., *Paolo e i filosofi. Interpretazioni del cristianesimo da Heidegger a Derrida*, Marietti 1820, Bologna 2019.

Walt L., *Paolo traduttore. Sulla distinzione tra spirito e lettera*, Morcelliana, Brescia 2021.

E) STUDI DI CARATTERE GENERALE

Schleiermacher F., *Disegni sulla religione e monologhi*, Sansoni, Firenze 1947.

Jauss H.R., *Apologia dell'esperienza estetica*, Einaudi, Torino 1972.

Steiner G., *Linguaggio e silenzio*, Rizzoli, Milano 1972.

De Certeau M., *Fabula mistica*, il Mulino, Bologna 1987.

Jauss H.R., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, il Mulino, Bologna 1987.

Schleiermacher F., *Ermeneutica*, Rusconi, Milano 1996.

Gadamer H. G., *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2000.

Steiner G., *Vere presenze*, Garzanti, Milano 2006.

Badiou A., *Alla ricerca del reale perduto*, a cura di Tusa G., Mimesis, Milano-Udine 2016.

Eco U., *I limiti dell'interpretazione*, La nave di Teseo, Milano 2016.

Gadamer H. G., *L'attualità del bello*, a cura di R. Dottori, Marietti, Genova 2016.

Heidegger M., *Essere e tempo*, Mondadori, Milano 2017.

Sichera A., *Ermeneutiche. Punti di vista sul confine*, Euno, Leonforte 2017.