Pier Paolo Pasolini
verità in bianco e nero

Testi di Antonella Bruni, Pier Luigi Feltri, Gigi Giudice, Nuccio Lodato

Altri scritti su Pasolini seguono quelli pubblicati sul n. 195 di Oltre. Altri approfondimenti, memorie, racconti che a cent'anni dalla nascita del poliedrico uomo di cultura, tentano di aprire brecce nella sua complessità, nella sua irrangiungibile lucidità di lettura del mondo e dell'uomo. Ne escono sentieri percorribili verso una maggiore comprensione della sua arte, profonda e profetica quanto ad ampio raggio. È Pasolini regista soggetto in queste pagine: funge da traino la sua visione cruda appena stemperata dalla tenerezza.

Graziano Perotti,
Yemen - Marib
Tempio della luna
Il salto nella tempesta
di sabbia
1997

"Sulle orme di Pasolini.
Percorsi, popoli, cronaca"
Voghera Fotografia 2022

2022
Il ritorno del reportage in "Voghera Fotografia"

Per tre finesettimana, da sabato 10 a domenica 25 settembre, avrà luogo la terza edizione di "Voghera Fotografia", manifestazione organizzata dall'associazione Spazio 53 in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Voghera.
La rassegna di quest'anno, che arriva dopo due anni di pausa forzata a causa dalla pandemia, prende spunto dal centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini e si propone di celebrarne la figura, mostrando la sua visione del mondo attraverso lo sguardo di alcuni fotografi che hanno seguito percorsi attinenti alle tematiche di suo interesse, sulle vie da lui stesso intraprese. Strade, città, mondi e illusioni che il poeta e regista ha descritto e valorizzato in alcune delle sue opere più riuscite. Luoghi che Pasolini ha saputo portare all'attenzione internazionale (si pensi allo Yemen e alla sua capitale). E avrebbe continuato la sua missione di intellettuale, se la sua vita non si fosse interrotta tragicamente in quella che De André definì "una notte sbagliata".
"Sulle orme di Pasolini – Percorsi, Popoli, Cronaca" è il titolo di questa edizione di "Voghera Fotografia". Conterrà diversi percorsi espositivi, allocati presso il piano nobile del Castello Visconteo.
"Pier Paolo Pasolini ha insegnato a tutti cosa significhi lottare per difendere le proprie idee", ha dichiarato Arnaldo Calanca, presidente di Spazio 53. "Abbiamo anche noi voluto omaggiarlo nel centenario della sua nascita rivolgendoci a grandi autori che lo hanno conosciuto personalmente, e hanno saputo cogliere la poetica di un artista che non ha mai smesso di raccontare la realtà".

Roberto Villa
Esfahan - Moschea del Venerdì - "Il fiore delle mille e una notte" - La stanza del Demone
Pier Paolo Pasolini e Barbara Grandi - 1973

Realtà rappresentata sia sotto un profilo biografico – ed ecco le immagini del cineasta alle prese con i proprio film o nella vita quotidiana –, sia dal punto di vista della ricerca tematica, con la presenza in mostra di alcuni reportage ricollegati all'esperienza pasoliniana.
È anche una risposta, quella di Spazio 53, alla crisi del genere "reportage", reso ormai rarissimo, compresso com'è nelle rapide date di scadenza con le quali vengono etichettati fatti e opinioni nell'epoca dei social network. Portare in città alcuni esempi di reportage fotogiornalistico può servire anche a far conoscere un sistema di lavoro che le nuove generazioni non hanno più modo di acquisire nel loro bagaglio culturale.
«Lo scopo di Spazio 53 è sempre quello di avvicinare più persone possibili alla fotografia», spiega ancora Calanca. «Potevamo scegliere diversi argomenti per le mostre di quest'anno, ma abbiamo optato per il reportage classico, che oggi non si vede più: può far incuriosire i giovani. Speriamo che questo nostro messaggio avvicini una categoria che, in senso assoluto, di solito non segue questo filone.»

"Sulle orme di Pasolini. Percorsi, popoli, cronaca"
Voghera Fotografia 2022

Visioni d'Oriente

Il backstage realizzato da Roberto Villa sul set de "Il fiore delle mille e una notte" (1973) è l'oggetto della prima delle cinque mostre: "L'Oriente di Pier Paolo Pasolini".
Villa è stato fra i primi in Italia a interessarsi al dibattito semiologico, in quegli anni in espansione, circa l'opportunità di applicare i canoni della linguistica strutturale alle più ampie manifestazioni simboliche della società, e in particolare al cinema. Lo si evince dalla pubblicazione sul tema che lo stesso Villa ha prodotto lo scorso anno per i caratteri di NFC Edizioni, nella quale riporta: «Pier Paolo sosteneva che il Cinema è 'il linguaggio della realtà' e io che è 'solo un linguaggio'. (...) Ho colto PPP con una mano sulla cinecamera, vicino c'era un attore con il ciak, me lo sono fatto dare e l'ho porto a PPP dicendogli: Pier Paolo prendi, ti faccio un ritratto. Mentre lo prendeva mi ha detto: ma è una finzione, al che ho risposto: Sì, anche il cinema è una finzione. Lui, memore del nostro dibattito, ha sorriso ed io ho scattato».
Villa, che all'epoca aveva trentasei anni, era dotato già allora di una cultura eclettica. Pasolini lo invitò personalmente sul set, probabilmente conscio anche dell'occhio clinico che un fotografo esperto di produzioni audiovisive avrebbe mantenuto nel suo scrutare.
Nei suoi tre mesi e mezzo di scatti sul set in Medio Oriente, Villa ebbe modo così di realizzare un ampio ed analitico reportage fotografico, sul set e fuori del set, immortalando tanto il metodo visionario del cinema pasoliniano, quanto il contesto antropologico e sociologico delle riprese, con le varie popolazioni delle diciotto località che sono state le "locations" del film, dalla Persia di Reza Pahlavi fino allo Yemen.
La mostra proporrà quaranta fotografie, conservate nel fondo che l'autore donò nel 2008 alla Cineteca di Bologna che ne cura oggi la conservazione. Alcune immagini della raccolta furono esposte anche al MoMA di New York durante la retrospettiva pasoliniana svoltasi a cavallo fra il 2012 e il 2013.

Graziano Perotti,
Yemen - Sana'a
1997

**"Sulle orme di Pasolini.
Percorsi, popoli, cronaca"**
Voghera Fotografia 2022

Yemen. "Il paese più bello del mondo"

Nelle sue visite in Yemen Pasolini si legò molto a quel paese e alle sue vestigia. Rende bene l'idea di questo rapporto il fatto che, l'ultimo giorno del viaggio che lo portò laggiù nel 1970, il regista lo dedicò a girare un documentario-appello destinato all'Unesco affinché si provvedesse a salvare e valorizzare l'importante patrimonio architettonico rappresentato dalle mura di Sana'a. Appello poi raccolto, dato che nel 1986, anche grazie alla preziosa testimonianza artistica del cineasta bolognese, la città vecchia della capitale yemenita fu dichiarata Patrimonio Mondiale dell'Umanità.
A distanza di oltre cinquant'anni, tuttavia, lo Yemen è ancora un paese poco noto agli occidentali. Il fotografo Graziano Perotti vi si è recato venticinque anni fa per realizzare un vero e proprio reportage sociale: piccole e grandi storie di umanità e di luoghi, che non si limitano tuttavia a descrivere in modo asettico la realtà della nazione, ma restituiscono dignità ad ogni singolo soggetto fotografato, nonché allo spazio architettonico o ambientale, in un contesto dipinto dalle alterne sfumature di terrore e speranza, sofferenza e compassione. Quegli stessi fattori che impressionarono il cineasta quasi trent'anni prima.
La mostra che ne è nata, "Yemen 1997", è dunque anche un omaggio implicito alla visione di Pasolini: lui stesso scriveva che "la sola ricchezza dello Yemen è la sua bellezza", per l'amore che lo legava a questa terra ricca di contrasti forti che ha raccontato come forse nessun altro in Occidente. Saranno esposte al Castello di Voghera quaranta immagini, in bianco e nero e a colori.
L'autore, Graziano Perotti, è nato a Pavia nel 1954. In veste di fotoreporter ha pubblicato oltre 200 reportage di viaggio, cultura e sociali sui più importanti magazine. Pluripremiato in tutto il mondo, attualmente lavora come freelance e si dedica all'attività didattica.

Giovani dai capelli "irti e svolazzanti" specchio della società

Nel prepararsi alle riprese de "Il fiore delle Mille e una notte" Pasolini visitò, oltre allo Yemen e ad alcuni paesi africani, anche la Sicilia; passò in particolare per la città di Catania, sempre alla ricerca di attori "di strada" e di scorci di suo interesse. Il filo conduttore di questa esperienza di viaggio fu raccolto in un diario, pubblicato sulla rivista "Playboy" nel 1973, dove l'autore descrisse la comune tendenza di quegli anni alla cancellazione delle culture arcaiche, dei relativi retaggi culturali e folcloristici, visti come qualcosa di cui vergognarsi, a favore dei nuovi modelli di modernizzazione imposti dalla cultura occidentale, volta all'omologazione della mentalità, che peraltro si traslano chiaramente anche sulle impronte urbanistiche e architettoniche. Il "nuovo" che proviene dal centro si diffonde alle periferie, che non sono più in grado di contrastare la nuova egemonia culturale con l'evoluzione di modelli culturali basati sulle

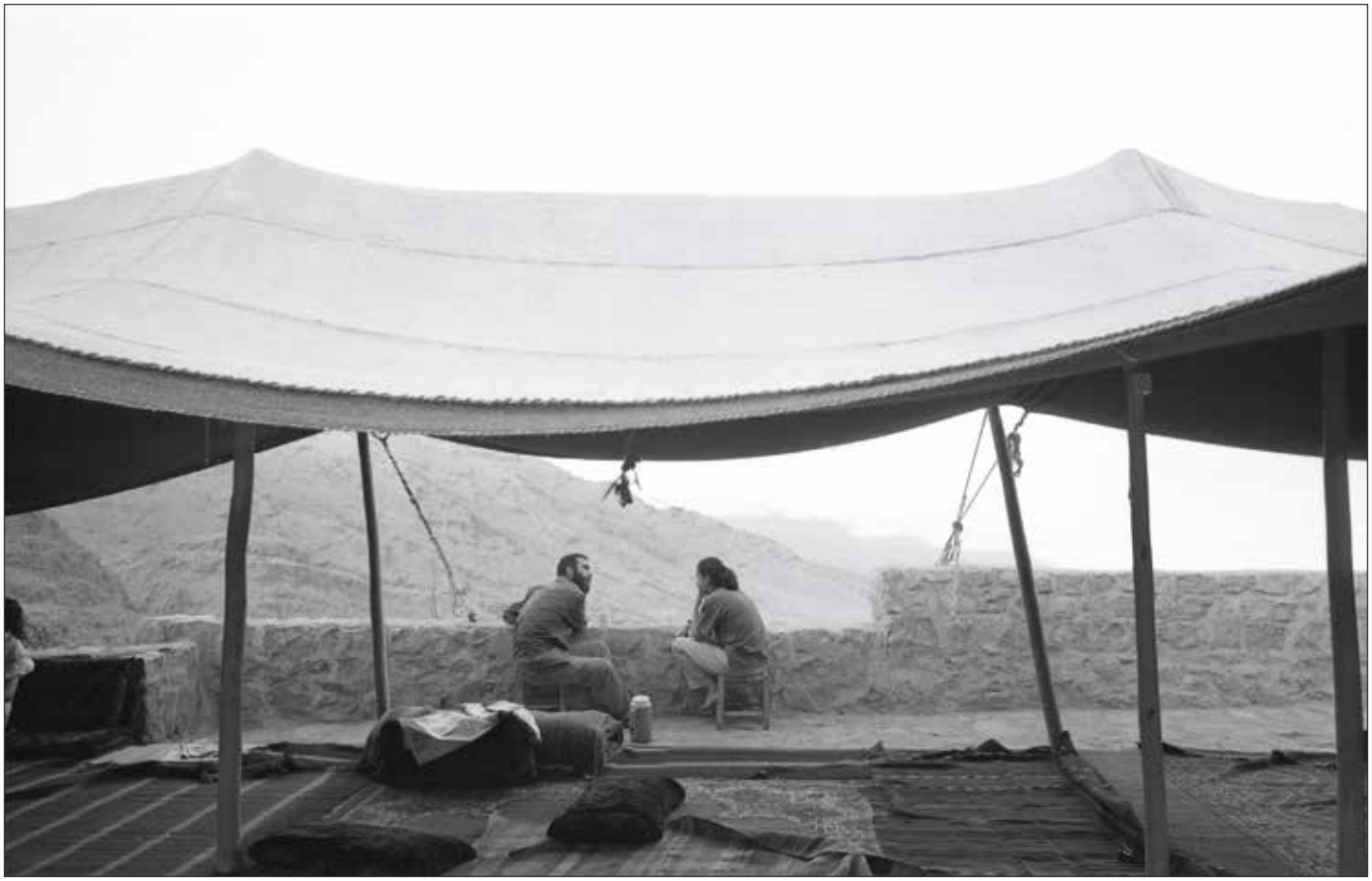
Daniele Vita
Bagnanti - Carla allo scoglio "La testa del leone"
2020

"Sulle orme di Pasolini. Percorsi, popoli, cronaca"
Voghera Fotografia 2022

proprie radici. In questo senso, in particolare, Catania viene descritta come una città "in frantumi", e sintomo di questa decadenza è ravvisata dallo stesso Pasolini nella condizione dei giovani in città. «Giovani impazziti, o ebeti o nevrotici – scrive – vagano per le strade di Catania coi capelli irti o svolazzanti, le sagome deformate da calzoni che stanno bene solo agli americani: vagano con aria soddisfatta, provocatoria, come se fossero depositari d'un nuovo sapere. Sono, in realtà, paghi dell'imitazione perfetta del modello di un'altra cultura. Hanno perso la propria morale, e la loro arcaica ferocia si manifesta senza forma».
Ma «il modello del centro – propagato dalla televisione – non è raggiungibile da un ragazzo siciliano che vede così aumentare il suo tratto di inferiorità»: gli esiti portano così la gioventù a scadere «nell'ignoranza e nella malattia sino all'ebetudine».
Nel 2020 il fotografo Daniele Vita è rimasto a Catania per un'estate a documentare la vita di un gruppo di adolescenti fra gli 11 e i 15 anni. Ancora oggi, quarant'anni dopo Pasolini, giovani cresciuti troppo in fretta si conformano ai modelli che la società mette loro a disposizione. Certo, la televisione è stata soppiantata dai social network e i capelli irti hanno lasciato il posto ai tagli propagandati dai calciatori. Ma l'umanità è sempre quella, con gli stessi sogni di ascesa, con negli occhi le stesse aspettative di un generico futuro migliore. In questo contesto il fotografo documenta, senza scadere nel giudizio morale, momenti di spensieratezza come i bagni sugli scogli e i ritrovi al campo di basket, che vanno di pari passo con la scoperta dell'amore, del sesso, delle sigarette, degli spinelli. Le immagini sono rese più dense dal fatto che siano state scattate nel corso del 2020, in quella prima estate dopo il terribile – in particolare per i giovani di quell'età – lockdown pandemico. Se c'è una differenza fra i ragazzi osservati da Pasolini e quelli immortalati da Vita, essa sta proprio nell'esigenza di recuperare quanto prima il tempo perduto che le chiusure forzate hanno instillato nei secondi; e di farlo socializzando con i propri simili.
Daniele Vita è un fotografo che affonda le proprie radici negli studi antropologici. Lavora come freelance, collaborando con magazine italiani e stranieri, fondazioni e cooperative sociali. È stato finalista in numerosi concorsi nazionali e internazionali. Ha al suo attivo tre pubblicazioni: "Che qualcuno ascolti che qualcuno sia" del 2009, "Estremo Umano" del 2018 e "La Settimana Santa in Sicilia" del 2019.

Laggiù, nel deserto, un luogo d'incontro dei popoli

Il Pasolini cittadino del mondo, con il suo sguardo inquieto e l'esigenza di studiare con caratteri maniacali i dettagli dei propri lavori, visitò a più riprese anche la Siria; molto noti nella sua biografia sono il viaggio del 1963 alla ricerca di ispirazioni per il "Vangelo", e quello del 1968 per girare "Medea". Lo spirito di quelle esperienze di incontro con culture così diverse e per molti ver-



Ivo Saglietti
Mar Musa
2004

"Sulle orme di Pasolini. Percorsi, popoli, cronaca"
Voghera Fotografia 2022

si misconosciute rivive nell'esposizione delle immagini di Ivo Saglietti, "Sotto la tenda di Abramo". Si tratta di quaranta fotografie realizzate nel 2004, quando l'autore si era recato nel deserto a nord di Damasco su suggerimento del gesuita Padre Paolo Dell'Oglio (poi rapito nel 2013 da milizie islamiste e da allora disperso). L'antico monastero siro-antiocheo di Deir Mar Musa el-Habasci (San Mosè l'Abissino), luogo di ospitalità abbarbicato sulle montagne della Siria, fu immortalato in quell'occasione soprattutto come luogo di incontro fra il mondo cristiano e quello musulmano. È questo in fondo il significato della "tenda di Abramo", una tenda aperta su tutti i lati a qualunque provenienza. Abramo è del resto un patriarca per gli ebrei e i cristiani, nonché un profeta per gli islamici.
Le immagini prodotte da Saglietti raccontano in effetti anche di più, nel loro dialogo con genti di provenienza ben più varia della pur complessa dicotomia che oppone e insieme riunisce Cristianesimo e Islamismo. È "un discorso aperto con i popoli e per i popoli".
Dopo dieci anni di chiusura il monastero (che nel 2010 era arrivato ad accogliere 30mila visitatori) ha riaperto al pubblico nel giugno di quest'anno e si propone di proseguire la sua missione, così come era stata tracciata da Padre Dell'Acqua e anche immortalata nel reportage del 2004.
Saglietti è nato a Toulon, nel Varo, nel 1948. Dopo un esordio nel mondo del cinema ha iniziato ad occuparsi di fotografia dal 1975. Nella sua lunga carriera ha vinto tre premi World Press Photo.

Pier Paolo Pasolini nell'Archivio Farabola

Il ciclo pasoliniano in "Voghera Fotografia" si conclude con una raccolta di 30 immagini provenienti dall'Archivio Farabola, una delle più grandi raccolte in Italia, che deve il proprio nome e le proprie radici a quel Tullio Farabola che è stato fra i più noti e influenti fotogiornalisti del Belpaese. C'è un Pier Paolo Pasolini a tutto tondo nella selezione di questa mostra; si va dalle apparizioni pubbliche alla vita quotidiana, passando per l'attività professionale con i momenti di backstage della sua produzione cinematografica. C'è anche un Pasolini nelle vesti di calciatore (ruolo: ala destra).

Sotto:
Pier Paolo Pasolini,
Roma, 1960,
Archivio Farabola

A sinistra:
Set del film *Mamma Roma*, da sx Franco Citti, Ettore Garofalo, Anna Magnani e Pier Paolo Pasolini, Archivi Farabola

Sopra:
Roma, Stadio Flaminio, 1971, Pier Paolo Pasolini durante incontro di calcio cantanti-attori vs vecchie glorie Roma e Lazio, Archivi Farabola

Sopra:
Pasolini sul set di *La Ricotta*, episodio di *Ro.Go.Pa.G. Laviamoci il cervello*, film a episodi con la regia di Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti, 1963 Archivi Farabola;
a sinistra:
Venezia, 1961, Guido Piovene, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini e Leonida Repaci, Archivi Farabola

Al di fuori dell'itinerario tematico principale, il festival iriense potrà contare anche sulle mostre di Paola Rizzi e di Beppe Bolchi. "L.U.L.U Ora che so. Now I know" mette in mostra la visione artistica di Paola Rizzi sul tema del cambiamento, inserita nella serie "La coscienza della natura". Cinque donne di età ed etnie differenti, viste mediante altrettanti trittici come "madonne" alle quali viene affidata la speranza in un cambiamento, in una presa di coscienza globale che non può prescindere dal dialogo con la natura.
"Città senza tempo" è la mostra di Beppe Bolchi. Contesti urbani a vario titolo significativi nella storia personale dell'autore, tuttavia depauperati dalla frenesia delle attività per le quali sono stati costruiti. Messa da parte la loro dimensione funzionale, le città vengono restituite all'osservatore nella loro purezza statica, nella bellezza oggettiva delle loro forme e delle loro armonie complessive. L'uomo è totalmente assente dagli scatti, riportati in un bianco e nero che ne rende ancora più straniante l'effetto desertico.
La tecnica fotografica a foro stenopeico utilizzata per queste fotografie si ricollega inoltre alla presenza nel Castello di Voghera della prima "camera obscura" stabile in Italia, realizzata nel 2019 dallo stesso Bolchi per Spazio 53 e appena ripristinata.
Il programma completo della manifestazione è consultabile sul sito web www.vogherafotografia.it dove sarà riportato anche l'elenco degli eventi collaterali che l'organizzazione proporrà a integrazione delle mostre.

Pier Luigi Feltri

VOGHERA FOTOGRAFIA III EDIZIONE

Sulle orme di Pasolini
Percorsi, Popoli, Cronaca

Castello Visconteo
Piazza Della Liberazione, Voghera (PV)
10 – 25 settembre 2022
Ingresso libero
www.vogherafotografia.it

L'eredità spiazzante - 2

Pasolini si addentra in Matteo
Dove, come, perché

Nuccio Lodato

Sceneggiatura e regìa di Pier Paolo Pasolini. Lo recita il penultimo dei ventidue cartelli che, nel classico bodoniano nero su sfondo candido – mai abbandonato da *Accattone* a *Salò*: una coerenza grafica riconoscibile, che anticipa la futura, analoga ma bianca su nero di Woody Allen – offrono i titoli di testa del *Vangelo secondo Matteo*. Lo segue il ventitreesimo conclusivo: la proverbiale dedica *Alla lieta, cara, familiare memoria di Giovanni XXIII*.

Certo il cinema pasoliniano, per intuibili ragioni, non ha mai necessitato di sceneggiatori aggiuntivi: nel '68, con *Teorema*, la contestata prima veneziana del film precedette addirittura la decisione di farne anche un libro con la sceneggiatura-romanzo. Ma nel caso specifico del *Vangelo* la precisazione attributiva appare comunque sensazionale: a ripetuta quanto appropriata dichiarazione programmatica e asserzione a posteriori dello stesso Pasolini, l'autentico "sceneggiatore" sarebbe stato infatti da considerare l'apostolo-evangelista o chi per lui. Un conto, del resto, è l'inventarsi una storia originale: *Accattone* e *Mamma Roma*, *Uccellacci e uccellini* come *Porcile*; gli episodi, il capolavoro *La ricotta* in testa; i numerosi film minori o d'occasione. Un altro il trascrivere, pur se in maniera estremamente personale, Sofocle o Euripide, Boccaccio o Chaucer, le *Mille e una notte* o Sade. Ma un altro ancora, e stavolta diverso radicalmente, il prendere le mosse dirette da un testo che, per i credenti, è addirittura Parola di Dio.
Alcune premesse rapide per legittimare la pista di riflessione che seguirà. L'attenzione diretta al testo del Vangelo, prassi raramente praticata. L'evidenza, rivedendo in maniera approfondita, reiterata e rallentata il film, di come Pasolini sia stato, in linea generale ma particolarmente in questo caso, il più straordinario, inventivo e originale cineasta italiano anche dal punto di vista stilistico e iconografico: certamente per il quindicennio 1960-75 che lo conobbe anche dietro la macchina da presa, ma con tutta probabilità in assoluto. Che questo *Vangelo* abbia costituito non solo un eccezionale punto di svolta complessivo nella sua progressione artistica, ma - a posteriori - l'opera più atta a sintetizzarne, anche da un punto di vista, si sarebbe detto allora, "ideologico", e comunque socio-antropologico, l'intero percorso creativo e propositivo, non solo cinematografico. Ce lo conferma fulmineamente, quand'anche fossimo pervenuti a quell'inusitata pagina con qualche infondato residuo di dubbio, a poche battute dal finale, anche la citazione, improvvisamente *a schermo buio*, di Matteo da Isaia (**6**, 9-10 del profeta) che suggella di fatto l'intero assunto. Cogliendoci di sorpresa,

Sopra:
il manifesto del film
Il Vangelo secondo Matteo.
1964

poiché lì deliberatamente posticipata: nel testo attribuito all'apostolo non la si rinviene, come nel film, nelle pagine finali consacrate alla morte e alla resurrezione del Cristo, ma esattamente a metà (**13**, 14-15). In un capitolo integralmente consacrato alle parabole, di cui Pasolini aveva utilizzato in precedenza solo le poche battute conclusive: forse non a caso quelle dedicate all'incredulità dei compaesani nei confronti della predicazione di Gesù. Ecco le parole chiave che paiono simboleggiare l'intera operazione:
«*Voi udrete con le orecchie ma non intenderete / e vedrete con gli occhi ma non comprenderete. / Poiché il cuore di questo popolo si è fatto insensibile / e hanno indurito le orecchie e hanno chiuso gli occhi / per non vedere con gli occhi e per non sentire con le orecchie*».

Le omissioni riguardanti i rarissimi capitoli che Pasolini, tra i ventotto di Matteo, salta a piè pari o quasi nella sua "risceneggiatura" non sono casuali. Poco frequentato è il **6**, da cui si estrae solo la prescrizione del "Padre nostro" e il rimando comparativo-rassicurante agli uccelli dell'aria. Citato solo per la sua proverbiale chiusa sintetica (molta messe, pochi operai…) il **9**, in parte "teologico" e in parte dedicato a ulteriori miracoli, che avrebbero effettivamente rischiato di suonare ripetitivi rispetto ai pochi intensamente raffigurati (l'evangelista, ad esempio, fa molti-

Sopra:
Pier Paolo Pasolini
(Archivi Farabola)

plicare al Signore i pani due volte, quasi a poche righe di distanza: **14**, 13-21 e **15**, 32-38, omessi nel film). Appena sorvolato, limitatamente all'elencazione nominativa dei Dodici e all'ammonimento loro rivolto di essere inviati come agnelli fra i lupi, con un ulteriore riferimento ai passeri e la celebre analogia incrociata tra il perdere e il ritrovare la vita, il **10**. Totalmente ignorati il **15** e il **17**, accomunabili ad una sorta di interlocutorietà fra disputazioni polemiche contro farisei e scribi e ulteriori miracoli (nel secondo, è verosimile che Pasolini abbia rinunciato a tentare visivamente la Trasfigurazione, sia per intuibili difficoltà realizzative intrinseche che per obiettiva "distanza" dell'assunto dal discorso privilegiato come prevalente). Analoga sorte per il **19**, del quale si salvano esclusivamente il *sinite parvulos* e il giovane ricco. Radicalmente omesso, rinunciando tanto alle ultime due parabole della prima parte quanto alla predizione quasi apocalittica del Giudizio Finale nella seconda il **25**, che in Matteo è l'ultimo prima della progressione conclusiva della Passione (**26-28**), affrontata dal regista in una chiave di tragedia cosmica pienamente poetica, ma che potrebbe perfino suscitare l'impressione di una certa qual rapidità sbrigativa, quasi allo scopo di accentuare evidenza e risonanza del passo profetico sopra riportato, che Pasolini pare ovviamente rivolgere ai contemporanei di allora (chissà cosa, eventuale centenario redivivo, avrebbe scolpito per quelli di adesso!).

Anche il senso di queste rinunce ed esclusioni aiuta a comprendere la linea guida delle opzioni pasoliniane. Le modalità di selezione, ove analizzate a fondo, possono diventare progressivamente rivelatrici degli intenti di fondo dell'autore. Ma anche della sua stessa opzione a favore del primo Vangelo, al di là della proverbiale mitologia della folgorazione assisiate. Il testo, tra i quattro non apocrifi, è quello più ricco di versetti dedicati al discorso diretto di Gesù (le sue parole virgolettate ne occupano circa 600, superando di alcune decine l'omologo-sinottico Luca, contro i soli approssimativamente 200 del sintetico Marco, e 380 del ben diversamente impostato Giovanni). Il Matteo che interessa e stimola a fondo Pasolini è quello, per intendersi rapidamente, della sistematica reiterazione *Guai a voi, scribi e farisei ipocriti* di **23** (13, 15, 16, 23, 25, 27, 29, per concludere al 33: *Serpenti, razza di vipere…* con quel che segue). Dà vita e forma ad un basso continuo tonale con cui la voce doppiante straordinaria di Enrico Maria Salerno accompagna e sostiene la prestazione altrettanto eccezionale di Enrique Irazoqui. "La collera di Pasolini" era stata del resto giustamente posta in primo piano nelle letture del film operate da Adelio Ferrero, tanto subito nell'articolo di rendiconto veneziano per "Cinema Nuovo" del '64 che definitivamente, dopo i vari passaggi intermedi, nella tuttora insostituibile monografia onni-riassuntiva del '77.

Più di un biblista ha scritto che il vangelo di Matteo possa essere considerato, per analogia, una sorta di Pentateuco del Nuovo Testamento, in quanto strutturato, come quello dell'Antico, "in cinque blocchi ben visibili, formati ciascuno da una sezione narrativa e una didattica, concluse con la formula caratteristica 'Quando Gesù ebbe finito questi discorsi' (7, 28; **11**, 1; **13**, 53; **19**, 1; **26**, 1)" (così, ad esempio, Angelo Lancellotti e Pietro Rossano nel commento introduttivo specifico per la *Bibbia Tabor*, Edizioni San Paolo 1999: le componenti "didattiche" di blocchi hanno inizio rispettivamente da **5**, 1 - le Beatitudini: che la voce del Cristo enuncia fuori campo, come in altre occasioni, mentre il gruppo dei discepoli è in cammino: non salendo sul monte e sedendosi a parlare alla folla, secondo Matteo - **5**, 1-2… - **10**,5; **12**, 25; **18**, 3 e **24**, 4). Stimolante, in particolare, a titolo di esempio, la diversa lettura di **12**, 1: in Pasolini non sono, genericamente, "i discepoli" che "presi dalla fame, si misero a strappare delle spighe e a mangiarle", ma Giuda il quale, estratta una moneta, acquista olive da una venditrice che le offre in un piatto, e se ne ciba distribuendole

silenziosamente ai confratelli. Il dettaglio non è irrilevante, perché anticipa la ben più significativa variante dell'episodio di Maria di Betania e del suo unguento, dove il regista abbandona addirittura di sana pianta la versione del "suo Matteo" (**26**, 6-13) per abbracciare esplicitamente in forma diretta e completa quella di Giovanni. In essa non sono, di nuovo, indifferenziatamente i discepoli a rimproverare la pia donna, qui esplicitamente citata come sorella del resuscitato Lazzaro, per il suo gesto grato, deferente e affettuoso nei confronti del Maestro, ma è il solo Giuda a farlo. Giovanni lo accusa esplicitamente anche di ladrocinio, nel contesto, e Pasolini dispone la progressione della vicenda in maniera tale da ipotizzare che il tradimento costituisca una diretta reazione dell'apostolo infedele al rimprovero cui Cristo lo assoggetta. Ma il nucleo del rapporto Gesù-Giuda, anche in Pasolini ma non solo (è pur evidente che nel film Giuda sia il personaggio di maggior spicco dopo il Salvatore, anche a scapito dello stesso Pietro…) è talmente complesso - anche alla luce dello splendido libretto postumo di Amos Oz, *Gesù e Giuda*, appena tradotto da Feltrinelli) che si tenterà di affrontarlo in una sede ulteriore.

L'interesse di Pasolini viene via via sempre più vivificato, dopo l'apertura sull'infanzia e quanto precede la vita pubblica di Gesù, e prima della sua Passione, proprio dalla parola che egli viene via via somministrando, raggiungendo in più pagine del film continuità, riprese e reiterazioni talora al limite dell'ossessivo. Ma sempre intervallate - e in questo contrappunto sta probabilmente il segreto che rende l'opera unica e inarrivabile - da sequenze lunghe e solo apparentemente di raccordo, caratterizzate da una programmatica silenziosità che le rende talora misteriose e quasi inspiegabili in sé e nella decisione stessa preventiva di realizzarle e inserirle. Lo aveva ben rilevato Millicent Marcus in un suo appropriato saggio: "Una delle strategie adottate da Pasolini per ridurre Matteo in misura corrispondente al formato di un lungometraggio di 140' è rimuovere le già scarne motivazioni psicologiche che l'evangelista offre nel suo testo. Ad esempio, manca nel film la spiegazione dell'avversione di Erodiade nei confronti di Giovanni Battista (che condannò il suo matrimonio con il cognato) il che rende la richiesta della testa del Battista tanto più gratuita e inaspettata. Analogamente, sono cancellate le motivazioni per cui Cristo cammina sull'acqua. Pasolini sembra preferire l'arbitrario e il misterioso al miracolo motivato dal gesto di Gesù di salvare i suoi discepoli minacciati dalla tempesta" (i corrispettivi *omissis* pasoliniani, "narrativi" e non "didattici", chiamati giustamente in causa dalla studiosa statunitense, sono rispettivamente, nello stesso capitolo **14**, appena sfiorato come s'è visto con la prima moltiplicazione dei pani, 3-5 e 24-32). Conseguente un'osservazione generale in realtà anticipata dalla stessa Marcus: "L'affermazione di Auerbach secondo cui la stessa natura episodica e disarticolata della narrativa biblica ci spinge a cercare unità non nella progressione orizzontale degli eventi ma nella loro connessione verticale a un'idea sovrastante potrebbe essere proficuamente applicata al cinema di Pasolini, nel quale l'assenza di raccordi, l'occultamento delle motivazioni esplicative, il rifiuto della logica di causa ed effetto ci spingono fuori dalla linea narrativa verso principi ordinativi extradiegetici".

Il lettore eventualmente giunto fin qui, che si sentisse incuriosito nel mettere a fuoco, raffrontando libro e pellicola, tutti i passaggi e i dettagli, potrà rifarsi alla tabella pubblicata nel box.

Nuccio Lodato

Pasolini legge (e...rilegge) il testo di Matteo

Lo schema seguente, lavorato direttamente sulla fonte evangelica, vuole rendere conto in maniera dettagliata dell'effettiva successione materiale di capitoli e versetti nella versione pubblicata del film. L'ipotetico lettore incuriosito lo potrà verificare, ove lo ritenga, visionandolo in home video testo evangelico alla mano. L'ordine con cui qui si elencano le pericopi interessate corrisponde infatti al loro esatto succedersi, divergente tanto dalla cronologia interna effettiva del primo Vangelo – come è possibile constatare a prima vista – quanto dalla sceneggiatura originale, dalla quale la progressione narrativa (142') del montaggio definitivo altrettanto si discosta.

1 20-21, 23*; **2** 2, 4-6*, 8, 11-17, 19-21; **3** 2-3*, 7-15*, 17*; **4** 3-4*, 6-7*, 9-10*, 16-22; **9** 37-38; **10** 2-4, 16-22 (senza 21), 28-31, 34-39 (senza 38); **5** 3-12; **7** 9-12; **5** 17, 13-15, 19-20, 24-25, 3-4, 38-39, 43-45; **7** 1-3; **6** 7-13, 25-34; **11** 25-30; **12** 1-8, 10-12, 16-21; **14** 15-20, 22, 25-31; **11** 2-23*; **12** 23-24, 30-31, 38-42, 47, 43-45, 48-50 (con reiterazione di 47); **13** 54-57 (con duplice reiterazione); **19** 16-24; **12** 13-16; **14** 6-11; **8** 18, 21-22, 19-20; **16** 13-24; **18** 22-23, 1-8, 12-14, 21-22; **20** 17-19; **21** 2-3, 9*, 12-13**, 15-16*, 18-22; **22** 14; **21** 23-45; **22** 16-21, 24-32*, 36-39; **23** 2-39; **24** 2; **26** 1-3, [3-13 sostituiti con Giovanni, **12**, 1-8], 21-42*, 51-56, 49-50, 61-67, 69-75; **27** 1-4, 6-8, 5, 12-14, 15, 17, 20, 24-25, 27-29, 32, 34, 46-51; **28** 5-7, 18-20.

I versetti contrassegnati * costituiscono, nel testo evangelico stesso, citazioni testuali del Vecchio Testamento: quattro dal profeta Isaia (nell'ordine di successione: **7**, 14; **40**, 3; **42**, 1; **24**, 13-15); tre dai Salmi (**8**, 3; **91**, 11-12 e **118**, 21-26); due dal Deuteronomio (**8**, 3 e **6**, 13); una ciascuna dall'Esodo (**3**, 6) e dai profeti Michea (**5**, 1), Osea (**11**, 1), Geremia (**31**, 15), Malachia (**10**, 29) e Zaccaria (**13**, 7).

N.L.

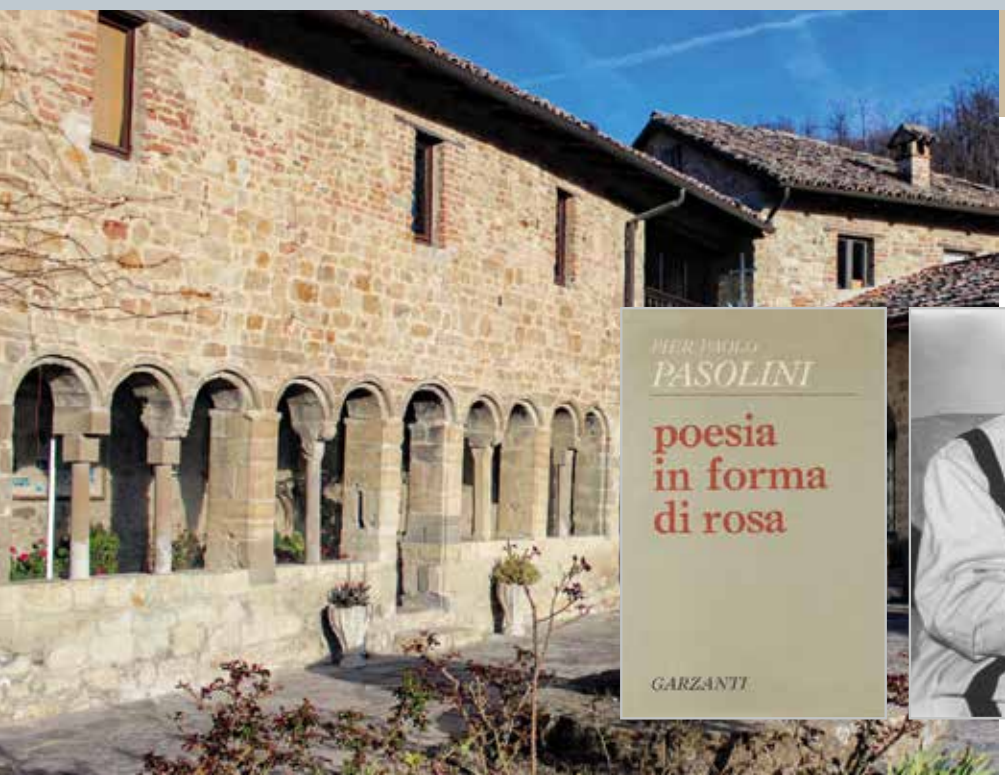
L'eredità spiazzante - 2

Tentato dalla santità
Pasolini incontra frate Avemaria

Gigi Giudice

Affamato, avido di confronto, di scambi di convinzioni, di testimonianze sulla religiosità arcaica sopraffatta e sulla realtà sociale di un'Italia che stava scomparendo, Pier Paolo Pasolini si getta nell'impresa di girare un film tratto dal Vangelo secondo Matteo. Intenderà dedicarlo *alla cara, lieta familiare memoria* di Giovanni XXIII. Il papa del Concilio Vaticano mancato il 3 giugno 1963, e che aveva salutato come *"l'Angelico Nonno, il più grande pontefice dei tempi moderni"*.

Siamo in un Paese che era stato fino a quegli anni l'Italia della censura più codina e repressiva. Ricordiamo che affissi agli ingressi delle chiese figuravano gli elenchi dei film che venivano giudicati dal Centro Cattolico Cinematografico "per tutti", "per adulti" "per adulti con riserva" "vietati" e addirittura "esclusi". Giudizi perentori cui i buoni parrocchiani avrebbero dovuto attenersi se non volevano "commettere peccato".
Restano memorabili le dichiarazioni di Giulio Andreotti avverse alla produzione del cinema neorealista. Che pure aveva risonanza mondiale con opere come *Roma città aperta*, *Paisà*, *Ladri di bicilette*, *Suscià*, *La terra trema*, *Umberto D*. Secondo il notabile democristiano sarebbe stato meglio boicottarli, convinto che "*i panni sporchi si lavano in famiglia*". Conquistavano le prime pagine dei giornali le sentenze di magistrati-censori alla Carmelo Spagnulo (che a fine anni settanta verrà rimosso dal Consiglio Superiore della Magistratura per dichiarazione giurate a favore di Michele Sindona), implacabili già con *Accattone* il film d'esordio, nel 1961, di Pasolini regista, che dovette attendere sei mesi l'autorizzazione a vederlo proiettato nelle sale.
Il suo secondo film, *Mamma Roma*, venne accolto al Festival del Cinema di Venezia del 1962 dalle gazzarre di gruppi fascisti, organizzati nel movimento sociale, che etichettava i difensori del cinema pasoliniano "*aborti mentali, destinati a trasformare l'uomo in un tubo digerente*".
Per *La Ricotta* si arrivò al sequestro il giorno stesso della prima proiezione. Motivazione: "*vilipendio della religione di Stato*". Il regista venne condannato a quattro mesi di reclusione (assolto poi in appello).
Mentre il Centro cattolico cinematografico giudicava la pellicola come "esclusa per tutti". Siamo negli anni in cui l'*Osservatore romano*, a difesa della libertà di censura minacciata, scrive che "*la censura italiana non è moralmente libera di operare per la quotidiana scatenata aggressione della stampa, di tutta la stampa, che l'accusa di tutte le nefandezze*".
Queste note per far presente alle generazioni attuali il clima in cui impatta il *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini. Opera capace di sovvertire, in parte, le contestazioni delle destre e del conservatorismo religioso. Il premio dell'Office Catholique International du Cinema (che volle che il 16 gennaio 1965 si proiettasse la pellicola nella prestigiosa Maison de le Mutualitè e discusso fra eminenti personaggi della cultura e del cattolicesimo dentro la cattedrale di Notre-Dame) era in qualche modo sintomatico dei fermenti maturati dal Concilio Vaticano Secondo, con il papa Angelo Roncalli autore della enciclica "*Pacem in Terris*", che pone fine alla "guerra fredda" e innesca il dialogo fra intellettuali cattolici e comunisti.
Su "*Vie Nuove*" settimanale legato al partito comunista Pasolini ha modo di dialogare nei primi anni Sessanta con i lettori. E scrive: "*I marxisti fragili temono di 'essere distrutti' da un dialogo con la Chiesa e si attaccano alle vecchie posizioni come rassicuranti. Altri marxisti invece non provano scandalo, rispetto alle loro convinzioni, non si disorientano, non provano il capogiro, davanti all'idea di una Chiesa che divida le proprie responsabilità da quelle dei fascisti e anche con la classe nemica 'dei poveri'.*
Il Papa si è tolto dalla testa la mitra e l'ha donata ai poveri, sollevando un alto applauso tra tutti i vescovi e i cardinali progressisti che pensano la Chiesa come Chiesa dei poveri." (N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, 1989, p. 286).
Pasolini è ormai pervaso da una sorta di tormentato trance social-mistico. Nel film del Vangelo emergono le sue convinzioni sul mondo arcaico contadino, permeato di religiosità naive, e su una società in cui il capitalismo ha prodotto danni apocalittici. Come salvarsi? Aggrappandosi a una visione politico-sociale, sublimata dalla scoperta del marxismo. Ma "*Gli istinti – posso chiamarli così religiosi che erano in me mi portarono al comunismo. Sbagliai.*" (*Pasolini. Saggi*



A sinistra:
L'eremo di Sant'Alberto di Butrio;
il libro di Pasolini "Poesia in forma di rosa" (Garzanti, 1964);
Frate Avemaria

sulla letteratura e sull'arte, a cura di W. Siti e S. De Laude, I Meridiani, Mondadori, 1999).

Erano convinzioni eversive per la morale comune. Con cui ha movimentato la realizzazione de *La Ricotta*. Il film giudicato il miglior suo esito cinematografico, dove Pier Paolo Pasolini ci offre l'interpretazione più sofferta della sua poetica di cattolico impegnato con le contraddizioni del mondo. Il film esce nel 1963 e viene tempestato dalle condanne di vilipendio alla religione ma lui – Dacia Maraini nel suo libro *Caro Pier Paolo* (Neri Pozza, 2022) conferma che era frenetico – stava già elaborando l'idea di fare un film sulla vita di Cristo... Nella sua ansia di documentarsi cerca di cogliere, dialogando con persone ritenute "mistiche", in odore di santità, le loro interpretazioni circa il messaggio evangelico.

Viene a sapere di Frate Avemaria, l'eremita cieco con fama di veggente che vive da quarant'anni come penitente, pregando e praticando accoglienza umana e spirituale nell'antica abbazia di Sant'Alberto di Butrio, in Oltrepò. Pasolini ha bisogno di percepire in diretta l'aura da cui il Frate è circondato, secondo la devozione popolare, dei semplici che vivono in quei luoghi. Lo va a trovare, accompagnato da Angela Volpini, la donna che nel 1947, bambina, si era acquistata fama per le ripetute visioni della Madonna fra i boschi di Casanova Staffora.

Pasolini si presentò a Frate Avemaria spiegandogli chi era e le ragioni della visita, ovvero per chiedergli come "vedeva" Gesù e la sua testimonianza sull'uomo dei Vangeli.

"*E come mai un grande artista, un personaggio tanto famoso è interessato a conoscere un povero cieco, che sa solo dire 'Gesù Maria, vi amo: salvate le nostre anime!'?*" Queste le parole con cui il religioso accolse lo scrittore. Prima di avviare un dialogo che si protrasse per oltre due ore e che mise a dura prova la resistenza di Frate Avemaria, stanco al punto che chiese il permesso di ritirarsi nella sua cella.

Pasolini proseguì la visita dell'eremo, poté ammirare gli affreschi quattrocenteschi e le architetture immerse in alcuni casi in una natura invasiva.

"*Frate Avemaria mi ha riservato ogni attenzione.* – affermò Pasolini, secondo quanto racconterà in seguito la Volpini – *Parlava con tale naturalezza, pur nel suo linguaggio religioso, da risultare non solo rispettoso, ma affascinante. Non si è stupito del mio scetticismo e mi ha detto che il 'suo' Gesù ama più i lontani che i vicini, che non si scandalizza di niente e che solo Lui conosce davvero il cuore umano. Di fronte a lui, io artista, non mi sono sentito, come succede spesso quando ci si trova in luoghi austeri e importanti, un po' fuori contesto… Anche il frate è un originale come me, un creativo… Anche lui è un figlio d'arte, riesce a trasformare in bella e straordinaria una vita che, analizzata razionalmente, è spessissimo equivalente al la morte civile e alla follia*".

Prima che Pasolini andasse via, Frate Avemaria ritornò a salutarlo: "*Voglio dirle che qui c'è un altro amico, che sa solo pregare, ma che pregherà tanto perché lei faccia cose bellissime!*"

Pasolini completerà la sceneggiatura e terminerà di girare il film nel 1964 avendo scelto – dopo le molte verifiche – di ispirarsi al Vangelo secondo Matteo.

L'autorevole critico cinematografico Tullio Kezich disse: "*È toccato a Pasolini, peccatore confesso, cattolico tormentato dal dubbio, marxista angosciato, di darci uno dei pochi film religiosi del cinema italiano.*"

All'inizio di quello stesso 1964, il 21 gennaio, Frate Avemaria aveva reso l'anima a Dio. Lo scrittore venne a saperlo diversi mesi dopo e fece recapitare ad Angela Volpini il libro *Poesia in forma di rosa* (Garzanti 1964), un vero e proprio romanzo in versi che aveva pubblicato nel giugno dello stesso anno. Un foglio, inserito come segnalibro all'interno del libro, rimanda alle pagine di *La realtà*; ci piace supporre che il riferimento di Pasolini fosse a questi versi in particolare:

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… / E questa fu la via per cui da un uomo senza / umanità, da inconscio succube, o spia, / o torbido cacciatore di benevolenza, / ebbi la tentazione di santità. Fu la poesia.

Gigi Giudice

L'eredità spiazzante - 2

Classici dell'arte come eredità figurativa
La folgorazione ispirata da Longhi

Antonella Bruni

Tra gli scatti che il fotografo Dino Pedriali realizzò al regista poco tempo prima della sua morte nella suggestiva cornice della torre di Chia, casa-studio e rifugio, alcuni lo fissano intento a tracciare il profilo di Longhi, l'amato professore di storia dell'arte, quasi a ribadire, a distanza di anni, il legame che lo aveva segnato.

È a proposito di Longhi, delle sue lezioni alla facoltà di lettere dell'Università di Bologna nel 1941 che Pasolini parla di "rivelazione". I dettagli, i frammenti dei dipinti osservati susciteranno in lui una "folgorazione" e l'idea, impressa in modo indelebile, della realtà come unico oggetto di attenzione unitamente al bisogno di scavare l'animo umano attraverso l'osservazione dei volti.
Le opere d'arte proiettate e commentate dal carismatico maestro – argomento del corso era la pittura di Masolino e Masaccio – insieme alle altre poi studiate e amate, da Giotto ai manieristi a Caravaggio, costituiranno una precisa eredità figurativa che quando Pasolini imboccherà la strada della regia cinematografica, emergerà sotterranea o palese nelle tante citazioni pittoriche dei suoi film, "*talismani evocati per sopravvivere nella nuova storia*".
In *Mamma Roma*, del 1962, film pervaso da un senso di fatalità e di morte incombente, con Anna Magnani nei panni di una donna in bilico tra miseria e desiderio di riscatto, troviamo una citazione artistica nella scena iniziale che dispiega un banchetto nuziale. La lunga tavola dalla bianca tovaglia a cui siedono sposi e commensali, rimanda all'iconografia dell'*Ultima cena*. A Mamma Roma che vede il suo protettore a cui è legata, sposare un'altra donna, non resta che esorcizzare la disperazione con una litania benaugurante che si leva, piena di risentimento, a profanare un momento sacro. Ancora più densa di riferimenti è la scena finale, con lo strazio del giovane Ettore, figlio di Mamma Roma – che in lui aveva riposto le sue speranze di redenzione – morente nel letto di contenzione del reparto psichiatrico di un carcere. Il forte scorcio della figura rimanda al *Cristo morto* di Mantegna anche se il regista rigetterà il parallelismo individuando la pregnanza della scena nel contrasto luce-ombra. L'obiettivo si ferma sulle membra inermi del ragazzo, immerso nell'oscurità della cella, accarezza il suo viso bambino, segue la sua silenziosa agonia mentre la luce della finestra, come in Caravaggio, plasma e incide il suo corpo.
La ricotta – mediometraggio del 1963 – in cui l'intento metaforico, la denuncia socio-politica e la satira si uniscono ad una personalissima riflessione sul sacro – è il lavoro in cui le ascendenze artistiche non sono più adombrate ma esibite diventando parte attiva del film.
In una vicenda basata sul lavoro di una troupe che sta girando, nella periferia romana, un film sulla Passione di Cristo, entrano in campo due famose opere d'arte cinquecentesche, la *Deposizione* di Rosso Fiorentino e quella di Pontormo.

Sotto:
il forte scorcio della figura di Ettore in *Mamma Roma* ha evidenti analogie con il *Cristo morto* di Mantegna

A destra:
Giovan Battista di Jacopo di Gasparre, detto il Rosso Fiorentino, *Deposizione dalla croce*, 1521;
sotto:
scena tratta da *La ricotta*, di Pier Paolo Pasolini, per il film a episodi *Ro.Go.Pa.G. Laviamoci il cervello*, 1963

A destra:
Jacopo Carucci
detto il Pontormo,
Trasporto di Cristo
(o *Deposizione*),
1526-28 ca.
sotto:
scena tratta
da *La ricotta*

Pasolini sul set
del film *La ricotta*

La lezione di Giotto e Piero della Francesca nel *Vangelo secondo Matteo*

Il tema del sacro ritorna, liberato da sovrastrutture, ne *Il Vangelo secondo Matteo*, del 1964, il più limpido racconto della vita di Cristo, definito, alla sua uscita, dall'Osservatore romano "*il più bel film su Gesù di tutti i tempi*". Il viso dolce e ascetico di Cristo ripetuto in una successione di primi piani, la bellezza delle parole del Vangelo e i lunghi silenzi fanno del film, secondo le intenzioni del regista una "*pura opera di poesia*".
Al di là del protagonista, lo studente catalano Enrique Irazoqui, il cui volto rimanda ai santi di El Greco e, ancor più, ai pantocratori bizantini, come

Per conferire una patina di squisito gusto alla storia sacra si chiede agli attori – gente di borgata rozza e superficiale – di operare una ricostruzione scenica dei dipinti, fedele nelle pose e nei gesti, operazione che fallisce miseramente affidata a giovani impreparati che trasformano il pathos in scherno e il sacro in bizzarro. La vera storia del film, però, che intreccia due piani narrativi, è quella di Stracci, la comparsa, appartenente al sottoproletariato, che deve impersonare il ladrone buono. Travolto dal clima caotico che regna sul set l'uomo non trova il tempo per mangiare e quando riuscirà, incitato e deriso dai compagni, si abbufferà al punto di morire, durante un ciack, sulla croce, nell'indifferenza generale.
Non è difficile capire la scelta da parte di Pasolini di due opere manieriste se si pensa alla rivalutazione degli "eccentrici fiorentini" attuata in quel tempo dalla critica. Roberto Longhi individuava in quegli artisti una "*disperata vitalità*", una modernità derivante dall'intenzionale distacco dall'armonia rinascimentale e un uso spregiudicato e innovativo del colore. Giuliano Briganti si interrogava sulla misteriosa forma di sentimento religioso che aveva portato Pontormo al capolavoro di Santa Felicita caratterizzato da "*un doloroso languore per forme di un'estenuata bellezza*".
Pasolini sente il fascino di questi pittori – in particolare di Pontormo – e si scopre loro erede, toccato anch'egli dalla stessa inquietudine e combattuto tra lo sguardo volto alla realtà e il bisogno di trascenderla. Nel film attua un processo di desacralizzazione del sacro e di sacralizzazione del profano – cosa che lo porterà alla condanna in primo grado per vilipendio alla religione di Stato – ridimensionando da un lato la portata della vita di Cristo, ed elevando, dall'altro, la figura dell'umile Stracci, vittima sacrificale. Seguendo un'altra chiave interpretativa, tra le molteplici possibili, il film, con l'inserimento del *tableau vivant*, compie una riflessione metapoetica facendone simboli di uno snobismo intellettuale e di una cinematografia estetizzante che non ha ragion d'essere se si confronta col mondo moderno e in particolare con la realtà del sottoproletariato.
Resta nella messinscena "barocca" del film, voluto in bianco e nero, il richiamo potente dei colori delle *Deposizioni*, "*l'incubo di ardesia azzurra*" del cielo di Rosso Fiorentino (R. Barilli) o "*il giallo e il rosa... di papaveri, mosto, fragole e foglie lacustri*" delle figure di Pontormo. (Pasolini).

Sotto:
Maria di Nazareth nel film
Il Vangelo secondo Matteo;
a destra:
Piero della Francesca,
Madonna del parto,
1460

A sinistra:
Giotto,
Fuga in Egitto,
1304-1306;
sopra:
la fuga in Egitto ne
Il Vangelo secondo Matteo

Sotto:
Piero della Francesca,
Esaltazione della croce,
particolare,
1458-1466;
in basso:
i Farisei ne
Il Vangelo secondo Matteo

attori vennero scelte persone del popolo fatta eccezione per alcuni discepoli impersonati da amici intellettuali come Alfonso Gatto, Enzo Siciliano, Francesco Leonetti, Natalia Ginzburg. Il ruolo di Maria anziana fu affidato alla madre del regista, Susanna Pasolini.
Il *Vangelo* è il film con maggiori riferimenti all'arte e spesso le fonti iconografiche sono dichiarate dallo stesso regista. "*Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio e Giotto.*" "*Io cerco la plasticità dell'immagine, sulla strada mai dimenticata di Masaccio.*" Vengono indicati anche Duccio e soprattutto Piero della Francesca.
A proposito della Madonna la cui figura apre il film scriverà: "*Maria è una giovinetta ebrea, bruna... 'del popolo'... Tuttavia, c'è in essa qualcosa di regale: e, per questo, penso alla Madonna incinta di Piero della Francesca, a Sansepolcro: la madre-bambina.*"
A quelli che sono diventati i suoi mondi figurativi, a quel magma stratificato nel tempo, il regista attinge, come al porto sepolto di ungarettiana memoria, in ragione della "carica di vitalità" scatenata in lui dalla lettura del Vangelo. Giuseppe addormentato, prima dell'apparizione dell'angelo ha la solidità dei corpi di Giotto ma anche di Nicola Pisano. La naturalezza della Madonna col bimbo è quella della *Fuga in Egitto* di Giotto, le sagome dei Magi paludati sono quelle di tante Adorazioni. Ritornando al modello pierfrancescano, letto secondo una chiave che accantona l'astrazione metafisica che lo caratterizza e lo inserisce nella narrazione realistica del film, lo troviamo in molti punti. Erode Antipa, in un rapido fotogramma del suo palazzo, ricorda la *Flagellazione di Cristo*, gli scribi e i farisei dagli alti copricapi ricordano i personaggi dell'*Esaltazione della Croce* del ciclo di Arezzo e i soldati con elmo e lorica che si preparano a spogliare Gesù per mandarlo al supplizio hanno armature e pose simili a quelle del *Sogno di Costantino*.
La chiusa del film non è la Crocifissione ma la Resurrezione. L'apparizione ai discepoli in Galilea, un flash intenso e potente, dilata il tempo della storia e lo rende eterno. L'annuncio, la promessa "*Ed ecco io sono con voi per sempre, fino alla fine del mondo*" apre alla speranza e alla certezza della fede.

A sinistra:
Bruegel il Vecchio,
Lotta tra Carnevale
e Quaresima,
1559;
sotto:
scena dal *Decameron*,
1971

Bruegel il Vecchio irrompe nel *Decameron*

Con la sfera del mito, di cui sente la forza primigenia e la dimensione sacra, Pasolini si confronta in *Edipo re*, rivisitazione dell'opera di Sofocle, del '67, e in *Medea*, da Euripide, del '69, calando le drammatiche vicende in una realtà barbarica e allucinata densa di fascino.

Nei primi anni '70 il suo interesse si sposterà dalla dimensione tragica a una visione rasserenata, ilare e dissacrante, alla ricerca del recupero di un vitalismo ancestrale, di una sincerità umana che nella società del suo tempo, vedeva svanire. Ne deriverà la trilogia della vita: il *Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille e una notte*, finalizzati, secondo le parole del regista, a "*esprimere l'esistenza senza decifrarla*". La reinterpretazione dei grandi classici della narrativa si presenta come un inno alla vita, alla forza dell'eros non immemore della tensione tra istinto e moralità. La polemica contro il perbenismo e il moralismo imperanti è chiara, trasfigurata, però, dalla fantasia, dal gioco, dall'ironia, dalla più sfrontata schiettezza.

Il *Decameron* è un'opera densa che affianca e interseca episodi in un alternarsi di accensioni e distensioni; le novelle scelte scorrono quasi senza soluzione di continuità inserite in due macrostrutture che sostituiscono la cornice di Boccaccio. È in queste che il regista inserisce le sue visioni attinte dall'arte. Un aspetto fondamentale è costituito dall'ambientazione del film: scegliendo Napoli e non Firenze come luogo dell'azione – una Napoli sentita come ultimo baluardo della genuinità e della resistenza all'omologazione imperante – scorrono sullo schermo le immagini suggestive della chiesa di Santa Chiara, i pittoreschi scorci di Caserta vecchia, le bianche cupole dell'oratorio dell'Annunziata di Ravello, gli intrecci del chiostro del Paradiso di Amalfi.

Se il tema degli episodi è l'amore come irrefrenabile forza vitale presentato a volte in modo licenzioso e a volte purissimo, la prima citazione artistica, nell'episodio di Ser Ciappelletto, è, al contrario, un oscuro presagio di morte; usuraio, ladro, assassino, l'uomo prima di un malore fatale vedrà, tra sogno e realtà, uno spaventoso scenario brulicante di esseri strani ed incongrui. Sono le opere del pittore fiammingo Bruegel il Vecchio a fornire le inquietanti immagini: saltimbanchi, l'albero della Cuccagna, un carro carico di teschi, un morto avvolto in bianche bende, processioni di penitenti dai neri abiti. Gli elementi coinvolti riconducono a precisi quadri – *Il trionfo della morte*, *Il paese della cuccagna*, "*Lotta tra Carnevale e Quaresima* – e, probabilmente, si possono leggere come summa dell'immaginario collettivo dell'uomo medioevale.

Il secondo rimando all'arte è un racconto nel racconto. Troviamo Pasolini attore, "allievo di Giotto", con grembiule di cuoio e fascia in fronte come il dio Vulcano di Velasquez, intento ad affrescare la chiesa di Santa Chiara di Napoli. Ponteggi, maestranze, pennelli e colori consentono al famoso artista venuto dal Nord, estasiato dalla vitalità del popolo partenopeo di cui riproduce i volti, di realizzare due pannelli – ricordo dei lavori del Maestro delle vele di Assisi –. Manca il terzo per completare il tutto e sarà una luminosa visione a suggerirlo: schiere di bianchi angioletti su fondo azzurro, santi con tanto di modellino della chiesa in mano, una grande croce a dividere i buoni dai reprobi, e poi demoni e peccatori impiccati tolti dal *Giudizio Universale* della Cappella Scrovegni. Al centro, nella mandorla, non Cristo ma la Madonna, una astratta Silvana Mangano. In questa scena, l'ultima del film, c' è la balenante intuizione, da parte del regista, del rapporto tra arte, rappresentazione e sogno.

Uno sguardo, in conclusione, si deve a *Teorema* film del 1968, a documento dell'interesse di Pasolini per l'arte contemporanea; a incarnarla è l'opera dell'artista irlandese Francis Bacon.

Antonella Bruni

A destra:
il catalogo dei dipinti
di Francis Bacon
nel film *Teorema*,
1968