

*CRISTO MI CHIAMA, MA SENZA LUCE. PIER PAOLO PASOLINI E IL VANGELO SECONDO MATTEO*, ROBERTO CHIESI (A CURA DI), GENOVA, LE MANI, 2015, PP. 144.

Raccontare la storia della realizzazione e della ricezione del *Vangelo secondo Matteo* significa seguire il filo narrativo che intreccia almeno tre vicende: il percorso di avvicinamento di Pasolini al vangelo, i rapporti complessi tra il regista e le diverse voci del mondo cattolico e, infine, la ricerca interiore e tecnico-stilistica che Pasolini affronta per dar vita a un film non solo credibile per la cristianità, ma anche coerente con la propria complessa ideologia. Roberto Chiesi, raccogliendo gli atti del convegno tenutosi nel 2014 presso la *Pro Civitate Christiana* (d'ora in avanti PCC) nella Cittadella di Assisi, luogo che è stato prima culla e poi miniera aurifera per *Il Vangelo* di Pasolini, coordina il racconto di queste storie in un volume che sancisce, a cinquant'anni di distanza, la consacrazione del capolavoro pasoliniano.

La prima storia è quella che ripercorre cronologicamente, con l'ingente ausilio delle memorie di un membro della PCC, Lucio Caruso, le vicende e le circostanze che hanno stimolato la creatività cristologica in Pasolini. Tutto nasce con l'invito, che don Giovanni Rossi (fondatore della PCC nel 1939) rivolge al regista friulano, a partecipare al convegno di cineasti presso la Cittadella di Assisi: è proprio questa volontà di ospitare una personalità distante dalle posizioni cattoliche, che innesca la catena di eventi culminante nella trasposizione cinematografica del vangelo di Matteo. Durante il primo soggiorno alla PCC nell'ottobre del 1962, nella stanza che gli viene assegnata, provvista come tutte le altre di una copia del vangelo, Pasolini cede all'impulso di tuffarsi in una febbrile rilettura del testo evangelico. Alla lettura fa da cornice l'atmosfera sacra e "sovversiva" della Cittadella, dove si respira un'aria di coraggiosa autonomia difficile da ritrovare in altre istituzioni ecclesiastiche. A ciò si aggiungono le passeggiate e le piccole visite artistiche che Pasolini compie per la città in compagnia di Lucio Caruso, che durante una delle loro chiacchierate lo esorta provocatoriamente a realizzare un film su Gesù: a quest'esortazione, ricorda Caruso, il regista risponde con attimi di alti silenzi. In uno di questi silenzi c'è, forse, la folgorazione. Fin qui la cronistoria dei fatti "esterni", ma il regista si avvicina all'idea del *Vangelo secondo Matteo* anche da un versante interno. Un richiamo alla figura e al mito di Cristo in realtà c'è sempre stato nei film di Pasolini: nel contributo di Luciano De Giusti (*Tracce di "Vangelo" nei film prima del "Vangelo"*, pp. 49-59) si fa notare che «il rapido excursus compiuto sulle tracce del mito cristico mostra come esse vadano gradualmente intensificandosi e come la summa del film su Gesù sia stata la liberazione di una tensione di lunga durata» (p. 59). Questa *climax* comincia con il calvario di *Accattone* che muore sullo sfondo del Monte Testaccio/Golgota, accompagnato dal segno della croce di Balilla; prosegue con la celebrazione della morte di Ettore in *Mamma Roma*, resa momento sacrale attraverso la

citazione pittorica del *Cristo morto* del Mantegna; e ancora con l'episodio de *La Ricotta* che inscena una similitudine tra la passione di Cristo e quella di Stracci. *La Ricotta*, girata dopo la prima visita alla PCC, è per Pasolini un banco di prova: con essa il regista esaurisce, per così dire, il processo di sublimazione del mondo borgatario e avverte che è necessaria una nuova soluzione stilistica per il racconto della vita di Gesù. La passione di Cristo, nei termini in cui Orson Wells, nei panni del regista, la realizza ne *La ricotta*, appare una messa in scena manierista ed estetizzante, che fa da sfondo in qualche modo straniante al personaggio di Stracci: ma per il vangelo occorre fuggire ogni possibile retorica.

Dopo l'individuazione dei fatti "esterni" e "interni" che conducono Pasolini verso *Il Vangelo secondo Matteo*, al primo percorso si intrecciano le altre due storie: quella del processo stilistico-creativo e quella del rapporto con il mondo cattolico; in entrambe continua a svolgere un ruolo tutt'altro che secondario la PCC. Negli anni Sessanta, il fatto che Pasolini decida di cimentarsi in un film cristologico è un vero e proprio evento. Esso diventa il terreno sensibile su cui avviene lo scontro-incontro tra due ideologie: da un lato l'artista eretico, omosessuale e (a suo modo) marxista, dall'altro le più alte gerarchie portavoce dei valori cattolici. Questa storia va osservata da varie angolature e in momenti diversi. Il primo momento è d'incontro: papa Giovanni XXIII, messo a conoscenza del progetto pasoliniano da don Giovanni Rossi, dà il suo lasciapassare, coerentemente alla sua volontà di favorire il sacro nell'arte e soprattutto nel cinema. Il film sarà proprio dedicato alla "cara e familiare memoria" del pontefice, che muore prima che la pellicola sia realizzata. Nonostante questo promettente inizio, la strada non è del tutto spianata e seguono momenti di difficoltà. C'è da fare i conti con la condanna al film *La ricotta* e con l'accusa rivolta all'autore di vilipendio alla religione di Stato. Nessuno sembra disposto a finanziare *Il Vangelo* di Pasolini: le banche, spesso gestite da notabili democristiani, osteggiano il film, non anticipano i soldi e ne rallentano la realizzazione. A tal proposito, è ancora una volta fondamentale il ruolo svolto dalla PCC, che continua a dare supporto al regista e garantisce pubblicamente sulla correttezza del progetto. In Cittadella Pasolini frequenta i locali dell'Osservatorio (la Biblioteca, l'Iconografico, la sala Musica) che, come si è detto, sono per lui una vera e propria miniera: qui, può ripercorrere la tradizione iconografica dedicata alla vita di Cristo e può attingere ai numerosi dischi della fonoteca per impreziosire la colonna sonora del film. Sempre in Cittadella, Pasolini scrive gran parte della sceneggiatura e la sottopone alla valutazione di bibliisti ed esponenti del mondo cattolico per riceverne opinioni e consulenze. Ancora. Nei sopralluoghi in Terrasanta il regista viene affiancato da due membri della PCC, Lucio Caruso e don Andrea Carraro: insomma, si tratta di una silenziosa collaborazione. All'uscita del film c'è un secondo momento di scontro-incontro: il giudizio sul *Vangelo* di Pasolini non è unanime e la polemica si estende oltre i confini

italiani. Interessante, dal punto di vista storico e sociologico, è la ricostruzione dell'accoglienza che il film riceve sulle riviste della Spagna franchista. L'intervento di Dario Edoardo Viganò (*La ricezione de "Il Vangelo secondo Matteo" nella Spagna franchista*, pp. 81-96) collega la ricezione spagnola dell'opera a motivazioni più profonde: *Il Vangelo* diventa il campo di battaglia su cui esplodono le contraddizioni che dilanano la Spagna del *Caudillo*. Si contrastano simbolicamente lo spirito rinnovatore del concilio Vaticano II e quello di una Spagna retrograda e conservatrice. Insomma, la ricezione (non solo spagnola) del film permette di avere un piccolo spaccato sul cattolicesimo degli anni Sessanta; è un'opera che raggiunge a pieno il suo obiettivo: stimolare il dibattito, attualizzare il vangelo, con un forte impatto sociale. Le testimonianze di quest'incontro con il mondo cattolico sono suggellate da due riconoscimenti: il premio OCIC alla XXV mostra di Venezia, il Gran Premio OCIC ad Assisi.

Definiti i rapporti con il mondo cattolico, resta da rispondere alla domanda più complicata: come riesce Pasolini a conciliare la sua visione laica e marxista con il testo sacro per eccellenza? Per tentare di dare una risposta esaustiva e addentrarsi nel processo creativo pasoliniano occorre: aver presente la dimensione autobiografica di alcuni elementi del film, rileggere in un'ottica nuova alcuni temi della sua produzione giovanile, tracciare le coordinate autentiche della complessiva ideologia pasoliniana; e capire in che modo la tecnica e lo stile del film siano veicoli di significato, compreso il ruolo affidato alla musica.

Innanzitutto, come si diceva, Pasolini, accostandosi al testo sacro, non vuole scadere in un'operazione retorica e fittizia (che era il pericolo insito ne *La ricotta*). Parte dunque da una ricerca intima prima che da una scelta estetica: recupera dal mondo friulano cantato nelle sue poesie giovanili la prima immagine di Cristo, che è prevalentemente metafora del dolore insito nella separazione. Marco Antonio Bazzocchi (*Tecnica e storia: un percorso nel "Vangelo" di Pasolini*, pp. 39-47), incrociando l'analisi tecnica di alcune inquadrature del film con due interventi dello stesso Pasolini sul *Vangelo*, riesce a segnalare i momenti in cui l'autore realizza un ponte tra il giovanile tema ossimorico del doppio, centrato sulle figure di Narciso e di Cristo, e la duplicità dello sguardo, marxista e cristiano, con cui sono osservate le azioni di Cristo. Secondo la proposta interpretativa di Bazzocchi nel poemetto *La domenica uliva*, testo che tra l'altro Pasolini pubblica in appendice al volume della sceneggiatura del film, si nasconde una chiave di lettura importante. In quei versi Pasolini dipinge la figura di un Narciso che, sebbene chiuso in sé, perso nell'ascoltare solo la propria voce, appare comunque sofferente perché avverte la mancanza di qualcos'altro; più avanti nel testo sarà la Madre a rivelargli che è nel sacrificio di Cristo sulla croce, che si cela la strada per raggiungere l'Altro. A quel Narciso incapace di distaccarsi dal regno della Madre (quello della "voce") per entrare nel regno del Padre (quello

della “croce”, della Storia) rispondono nel *Vangelo* le azioni di Gesù, che accetta il dolore e la morte per accedere al secondo regno. Pasolini, in pratica, tramite un’eco che giunge dai versi della sua produzione giovanile, richiama l’immagine di Cristo come alter ego di Narciso, e la ripropone per svelare la presenza di una cristianità rimossa o quanto meno la presenza di una religiosità disgregata che, al di là dell’ideologia che si è scelto di abbracciare, continua a vivere negli spazi dell’inconscio (Cfr. P.P. Pasolini, *Marxismo e cristianesimo*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, W. Siti e Silvia De Laude (a cura di), Milano, Mondadori, 1999, p. 802). Nel film questo sostrato religioso si esprime nelle soggettive incentrate sugli occhi della madre Susanna (nel ruolo della Madonna), che così come aveva visto scomparire il figlio Guido tra i monti per incontrare la Storia, ora assiste alla morte del figlio Gesù, accompagnandolo con sguardi intrisi di religiosa compassione. Lo sguardo di Susanna è allora simbolicamente lo sguardo di chi crede, perché in esso si cela uno tra i sentimenti cristiani più puri: la *pietas* in grado di far accettare silenziosamente il sacrificio. Come si può ben capire è una scelta minimalista, che emerge dai dettagli, perché, come fa notare Peter Kammerer (*Il sacro ‘sovversivo’ di Pasolini*, pp. 61-65), Pasolini non cerca il sacro in quelle aree “ufficiali” in cui esso viene confinato dal potere; per il regista friulano il sacro non ha nulla di preordinato o burocratizzabile in favore di «funzionari della religione» (p. 61): esso è rivoluzionario, erompe dai margini della società, laddove la vita è più sincera. «Non sono venuto a portare la pace ma la spada» è la frase più significativa del film, sicuramente lo è (in chiave contemporanea) per il messaggio di resistenza nei confronti di una società corrotta dal capitalismo e dall’ipocrisia. Cristo traduce sul piano delle azioni il significato del portare la croce: la scelta di smascherare e scardinare i peccati di una società implica la necessità di lottare contro il potere e sacrificarsi. Così *Il Vangelo secondo Matteo* oltre a essere un punto di arrivo, in cui si condensano gli elementi sparsi di una personale religiosità del regista, è anche un punto di partenza. Pasolini riparte dall’universalità con cui si è espresso il Cristo, che prima che con le parole si è rivelato al mondo con il linguaggio della Carne, per dare spazio alla sua religione eretica fondata sul riscatto del corpo, nella duplice accezione di *eros* e *thanatos*, e sul tema del diverso, in opposizione al conformismo del mondo. Roberto Chiesi («Non sono venuto a portare la pace ma la spada». *Appunti sull’eresia occulta ed esplicita di Pasolini: Cristo, Bestemmia e i santi peccatori*, pp. 67-80) analizza *Il Vangelo secondo Matteo* da questo punto di vista e individua le piccole spie di questa seconda religione che scorrono al di sotto del film principale; infine, le relaziona, per raggiungere una sorta di sistematicità, ad elementi analoghi che emergono da opere affini al *Vangelo*, come *Bestemmia* e *Teorema*.

«La lotta tra il cielo e la carne» (cfr. P.P. Pasolini, *Quaderni Rossi*, in Nico Naldini, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989, p. 70) si manifesta anche nella musica che Pasolini sceglie per la colonna sonora del film. Il regista realizza il suo cinema di poesia non solo nel rapporto tra immagine e musica, ma anche contaminando, all'interno della colonna sonora, musiche distanti e diverse: dà origine alla dicotomia stile *sublimis*/stile *piscatorius*. Sebbene negli stessi Bach e Mozart sia riconoscibile una mescolanza di sacro e profano, individuata da Pasolini fin dai primi ascolti giovanili, il regista decide di utilizzare la musica classica come referente principale del sacro (*sublimis*). Mentre lo stile *piscatorius* viene conseguito grazie a repertori popolari: la *Missa Luba* congolese, lo spiritual *Sometimes I feel like a motherless child*, un blues e alcuni cori russi. I due registri non restano mai separati: Pasolini dà vita ad un esasperato montaggio sonoro, perché rifugge l'idea che la musica possa fungere da mero accompagnamento alle immagini. Cerca di tenere costantemente sveglio l'orecchio dello spettatore. Come evita il naturalismo dei piani-sequenza visivi, così evita la monosemia dei piani-sequenza sonori. Il finale del film è un esempio lampante di questo conflittuale processo stilistico. Il calvario di Cristo è accompagnato dal crescendo drammatico della *Mauerische trauermusik KV 477* di Mozart: la musica asseconda il motivo teofanico dell'allontanamento dal corpo. Subito dopo, nel momento della morte e della sepoltura di Gesù, subentra il coro russo *Oh ma vaste steppe* con cui Pasolini sembra voler indicare la morte, oltre che di un martire religioso, di un rivoluzionario politico. Infine, il momento della resurrezione coincide con uno stacco netto dal coro russo. Si fa spazio il *Gloria* della *Missa Luba* congolese, che rappresenta la sintesi dei due passaggi musicali precedenti: esso chiarisce, con la sua gioiosa umanità, che la vittoria sulla morte significa vittoria sulle differenze ideologiche. La musica libera Cristo dal duplice sguardo, religioso e politico, per renderlo figura universale d'amore.

*Marco Borrelli*