



UNIVERSITÀ DELLA  
CALABRIA

**UNIVERSITA' DELLA CALABRIA**

Dipartimento di SCIENZE POLITICHE E SOCIALI

**Dottorato di Ricerca in**  
**POLITICA, CULTURA E SVILUPPO**  
**CICLO XXXVII**

***DOMANDE ATTUALI, RISPOSTE SANTE***  
**SUL PROGETTO INCOMPIUTO PER UN FILM SU SAN PAOLO**  
**DI PIER PAOLO PASOLINI**

**Settore Scientifico Disciplinare L-ART/06 Cinema, Fotografia e**  
**Televisione**

**Coordinatore:** Ch.mo Prof. Francesco Rinaldi  
Orario: 08.01.2025 21:01:57

Firma \_\_\_\_\_ GMT+02:00

**Supervisore/Tutor:** Ch.mo Prof. Roberto De Gaetano

Firma oscurata in base alle linee  
guida del Garante della privacy

**Dottoranda:**  
**Dott.ssa Rosa Alba De Meo**

Firma Firma oscurata in base alle linee  
guida del Garante della privacy



## INDICE

Introduzione	
Capitolo I. Immaginare San Paolo	13
1.1 Attualità e santità di San Paolo	13
1.2 Poetica dell'inattuale	24
1.3 Paolo tra rivoluzione e <i>stasis</i>	28
1.4 Una teologia politica?	38
1.5 Il grembo del padre	49
Capitolo II. Pasolini, Paolo, Auerbach: <i>typologie</i> del contemporaneo	63
2.1 Auerbach e il cinema	63
2.2 Analogia	69
2.3 <i>Typos</i> e archivio	75
2.4 Figura	88
2.5 L'immagine e il "caso-limite"	95
2.6 Verso un altro adempimento: oltre Auerbach	102
Capitolo III. Una poetica della carne? Istituzione, immagine, materialismo	112
3.1 <i>Organizzar il trasumanar</i>	112
3.2 Bestemmia	126
3.3 Un nuovo realismo: le parole della Carne	134
3.4 «Una santità equivoca»	142
3.5 1974: Universalismo dell'istituzione e demonismo della scrittura	147
3.6 All'origine, l'ambiguità	161
Capitolo IV. L'eccesso messianico: Immagine, voce, scrittura	165
4.1 L'immagine <i>pneumatica</i>	165
4.2 Voce	184
4.3 Scrittura	201
Bibliografia	235

## INTRODUZIONE

Nel 1966, uno spettro che aveva attraversato fino ad allora cursoriamente l'opera di Pier Paolo Pasolini fa irruzione nel vasto *laboratorio* pasoliniano. Nel magma di opere compiute e incompiute, di progetti da farsi, di articoli per riviste e saggi semiologici, appare, con un inedito protagonismo, San Paolo. Da quel momento, l'apostolo non abbandonerà più la fantasia del poeta, iscrivendosi in essa con la forza di un' *ingiunzione* che convoca la contemporaneità.

Ma di cosa è nome Paolo? Questo interrogativo assume molteplici declinazioni nel corso del lavoro pasoliniano che, per essere comprese, occorre ripercorrere accuratamente. Una prima risposta appare però già possibile: Paolo è per Pasolini il nome di una domanda ineludibile rivolta al presente, alla società, alla storia, all'uomo contemporaneo. Una domanda che, per il poeta-regista Pasolini, nel cinema può tornare a risuonare.

Nel 1966, l'affermazione di Paolo nell'opera pasoliniana è infatti inscindibile dal cinema.

Il poeta inizia a lavorare ad un progetto per un film sull'apostolo che, tra ostacoli produttivi, revisioni, ripensamenti, lo impegnerà fino al 1974, anno appena precedente la morte, già segnato dalla "svolta apocalittica" che sarà esplicitamente tematizzata nel 1975, con l'*Abiura dalla Trilogia della vita*.

È su questo progetto cinematografico che il presente lavoro intende fissare lo sguardo, tentando di mostrare ciò che in esso rimane *impensato*.

L'obiettivo della ricerca è quello di mostrare come nelle diverse fasi della sceneggiatura si delineino i tratti di una complessa operazione estetico politica, che Pasolini conduce rivelando la matrice *teologica* del potere neocapitalista e tentando di immaginare una diserzione, insieme, dal suo ordine politico e rappresentativo.

La traduzione della vicenda e della parola di Paolo ai nostri giorni – in un arco temporale che si snoda dal dominio nazista alla contemporaneità – ipotizzata per il progetto sin dalla sua prima stesura nel 1966 (*Progetto per un film su San Paolo*), si pone in tale prospettiva come primo elemento di indagine. Il rapporto tra "santità" e "attualità" che la tras-posizione del film produce, permette di individuare il cuore poetico dell'opera nella tensione tra due diverse *forme* del tempo: la Storia e l'evento. Se tale rapporto, e la stessa figura di Paolo, sono stati spesso considerati integrabili nell'indagine del binomio modernità/sacro che caratterizza l'opera del poeta (Conti Calabrese), l'attenta lettura del rapporto tra i due tempi avanzata da Pasolini permette di individuarvi un carattere ulteriore, una dimensione temporale più complessa. Non puramente conflittuale, ma piuttosto *vettoriale*, l'intervallo che separa e inverte divino e storico,

le “domande attuali” che vengono rivolte a Paolo e le sue risposte *inattuali*, si fa garante dell'impossibilità di colmare la frattura che li lega e che, a partire dal 1968, sembra essere obiettivo del potere saturare.

Se nel 1966 Paolo è, per Pasolini, un rivoluzionario, dissolutore dell'imperialismo antico e del conformismo giudaico, un disertore in grado di tenersi fedele all'*evento-chiamata* da cui origina la propria nuova soggettivazione, nel 1968, dopo un primo fallimento del progetto, Pasolini amplia l'abbozzo iniziale, redigendo una sceneggiatura pressoché completa che presenta un crogiuolo di questioni complesse. Paolo si fa, ora, duplice: insieme santo e prete, rivoluzionario e codificatore di una nuova legge.

L'analisi delle ragioni che spingono Pasolini a introdurre tale cambiamento nel suo FILM TEOLOGICO proprio nel 1968 permette di individuarne il nucleo germinativo nella riflessione condotta dal poeta sulla rivolta giovanile contro i Padri: il Sessantotto. Se la rivoluzione dei Figli non è che *rivoluzione interna* del potere neocapitalistico per rinnovare sé stesso nella forma della guerra civile, quest'ultima dovrà essere intesa come tendenziale esautoramento della lotta di classe e, in particolare, non solo come conflitto intestino, ma come *soglia di politicizzazione ed economizzazione* della vita. Nell'incontro tra la Lettera paolina e le domande attuali degli intellettuali che ne ascoltano il messaggio (*intercessori* simili e dissimili del regista), in alcune sequenze particolarmente significative, diviene possibile riconoscere nel volto clericale dell'apostolo i tratti del potere che articola tale *soglia* sancendo una nuova autorità.

Per coglierne i caratteri e le implicazioni, è necessario adottare una peculiare lente d'osservazione, che potremmo definire *teologico-politica*, che impone di considerare l'opera pasoliniana in relazione al pensiero filosofico che si è esercitato a partire del Novecento intorno alle *Lettere* di Paolo. Se l'ipotesi di una lettura *teologico-politica* del film è stata raramente avanzata nei pochi studi dedicati al progetto pasoliniano (Gentili) senza essere analiticamente sviluppata, attraversando in tale prospettiva la sceneggiatura e conducendovi un lavoro ermeneutico è possibile individuare nella coincidenza tra *teologia e prassi*, nell'*immanentizzazione* della trascendenza e nell'*universalizzazione della colpa*, i tratti che fanno di Paolo un'*immagine del potere*. Tale espressione, all'altezza del 1968, dovrà però essere intesa in un senso più radicale e divergente dall'approccio che vedrebbe in Paolo l'"apostolo della Legge" o il fondatore della legittimazione teologico-politica del potere (Carl Schmitt), tratto che è pure criticamente presente nell'opera pasoliniana. Nella sceneggiatura Paolo è immagine del potere in quanto *operatore* in grado di rivelare insieme il nucleo *anomico* su cui esso si fonda (che, nel caso paolino, si manifesta nella rottura con l'Antica Legge);

l'articolazione parossistica della *prassi* che esso impone; la modalità di *esclusione includente* e – nella contemporaneità che già traluce in Paolo – di inclusione *escludente* su cui esso stabilisce la propria vigenza; e la matrice *teologica* che – sulla scorta del pensiero di Walter Benjamin piuttosto che del pensiero della “secolarizzazione” – Pasolini sembra individuare nel neo-capitalismo. Nel contatto tra la parola di Paolo, quella dei suoi ascoltatori e l'immagine pre-vista da Pasolini in sceneggiatura, sembra prender forma il riconoscimento pasoliniano del carattere proprio dell'omologazione neocapitalista: il tentativo di ridurre la realtà ad una *pura presenza senza scarti* attraverso quelle stesse strutture (tra cui il linguaggio, il cinema) che il poeta stesso si trova costretto ad adottare. Paolo, prete e istitutore, ma anche santo e rivoluzionario, si fa figura di una *com-posizione* impossibile e necessaria, che non è possibile interpretare – nell'epoca della crisi del marxismo – secondo lo schema tradizionale della contraddizione. Come l'apostolo, anche il poeta si trova in uno stallo, in un “vuoto culturale” che impone come nuova strategia espressiva l'adozione e l'intensificazione dell'*ambiguità*, teorizzata esplicitamente da Pasolini nella raccolta poetica *Trasumanar e organizzar* (che rivela, già nel titolo, la propria matrice paolina) e nella rubrica giornalistica *Il caos*.

Con la seconda revisione del progetto per il film su San Paolo sembra così inaugurarsi una stagione cinematografica tesa a mostrare, secondo il proposito espresso in *Poema di opere future*, «ciò che vuole la classe al potere», nell'epoca in cui esso lavora a trasformare in borghesia l'intera umanità, a fare delle linee vettoriali della storia un'unica storia.

Il cinema dunque sembra cambiare mandato.

Se l'ipotesi sostenuta è che il film sull'apostolo partecipi di tale operazione, è nella struttura cinematografica disposta dal poeta nel progetto che ciò può essere indagato, a partire dalla *trasposizione* storica e geografica immaginata in sceneggiatura. Tale trasposizione è definita, da Pasolini, “analogica”, ma sembra, tuttavia, non potersi ridurre all'istituzione di un rapporto di familiarità e somiglianza tra gli elementi coinvolti. Se, nella prospettiva di Armando Maggi, l'analogia nel *San Paolo* si configura come «dispositivo retorico che include somiglianza e opposizione», tale lettura non appare ancora esaustiva. La violenza temporale e la “fisica coincidenza” del cinema sembrano in parte disertare tali categorie, per introdurre tra i tempi convocati in sceneggiatura una relazione strutturale, che «si installa nelle dicotomie logiche per trasformarle in un campo di forze» e che si rivela nella messa in forma *figurale* del film.

L'ipotesi è che proprio a partire dal carattere *analogico* e *figurale* dell'immagine possa mostrarsi quel nucleo impensato che unisce i tre tempi che lavorano nel film: il tempo di Paolo, il nazismo e la contemporaneità. A partire da un ripensamento dell'eredità auerbachiana nell'opera pasoliniana – nel momento in cui, di fronte alla tendenziale scomparsa dell'alterità,

integrata dal nuovo potere, tanto il *realismo creaturale* che l'*integrazione figurale* (di cui Pasolini ratifica il fallimento come strumento interpretativo nel 1971) sembrano vacillare –, è possibile attraversare alcune sequenze del progetto, per individuare in esse la marca fisicamente analogica che caratterizza il “lascito” auerbachiano nella tarda opera dell'autore: il rapporto tra *orizzontalità*, *verticalità* e *adempimento*.

Se Pasolini immagina di restituire la vicenda di Paolo nel film attraverso l'impianto aristotelico della tragedia episodica, che svincola gli episodi narrati dalla successività logica e cronologica, le dissolvenze *tra* e all'interno delle sequenze, le ellissi, le sospensioni oniriche, appaiono prodotte, secondo il metodo auerbachiano, dal carattere *typologico* (dunque “paolino”) dell'immagine, ordinata verticalmente a introdurre una coincidenza tra i tempi che mostri la loro segreta complicità, mantenendone inalterato il carattere *storico-concreto*. Tale complesso apparato permette di riconoscere – in particolare attraverso l'analisi della Sequenza del Macedone, che sin dalla prima stesura del progetto si configura come uno dei punti di intensità dell'opera – la complicità che lega nazismo e neocapitalismo nella produzione di corpi ridotti a larve, i *corpi dei lager* che abitano «la nostra memoria terrorizzata e i nostri sogni». La «verità interna» all'immagine si rende visibile solo attraverso una *visione* di Paolo, in cui il rapporto che lega passato e attualità può apparire non come progresso, ma come *adempimento* che ha nella produzione di *nuda vita* da parte di una Legge in stato d'eccezione (di cui pure in parte Paolo è nome) la propria verità. Se l'impianto figurale sembrerebbe dunque mostrare il carattere *compiuto* della storia rendendone visibile il segreto volto, tra la fedeltà *letterale* alla parola di Paolo e l'impianto analogico-figurale in cui essa è tras-posta, l'intero progetto pasoliniano assume una potenza immaginale e politica inedita, che lavora installando nell'opera i germi di una *destituzione* dell'“escatologia dello sterminio” che si propone di mostrare. La rinuncia di Pasolini ad ogni speranza escatologica o palingenetica, comune tanto al capitalismo borghese che alla volgarizzazione socialdemocratica del marxismo, non iscrivendo il lavoro figurale in alcuna totalità, invalida la necessità dell'adempimento neocapitalistico, inaugurando la possibilità di un *altro adempimento*, che traluce nella debolezza di Paolo, nel suo volto santo. La possibilità di un altro adempimento sembra, nel 1968, passare per una *poetica della carne* che Pasolini aveva teorizzato, a cavallo tra la prima e la seconda stesura del progetto per un film su San Paolo, in *Bestemmia*. A partire da *Bestemmia*, opera rimasta in forma di progetto se non per un breve ma significativo frammento, è possibile notare come non solo Paolo ma forse, innanzitutto, le categorie paoline – carne, *pneuma*, legge, fede, grazia, lettera – comincino a lavorare nell'opera pasoliniana, aprendo spazi inediti di riflessione politica, nuove ipotesi di prassi artistica.

Il rapporto che lega il progetto – anch'esso *incompiuto* – *Bestemmia* al lavoro pasoliniano per un film su San Paolo permette di cogliere alcuni tratti della duplicità paolina, che complica ogni divisione “manichea” tra istituzione e santità. Nel progetto per un film su San Paolo redatto nel 1968 l'istituzione – esemplarmente figurata dall'istituzione fondata da Paolo, la Chiesa – si presenta insieme come *tradimento* dell'evento e come necessità, come un potere conservativo *che frena* l'irruzione dell'alterità differendone la promessa e come un *potere di formalizzazione* che garantisce la possibilità di una “fratellanza umana” e che solo se non eluso permette di comprendere “la creatura nella storia”. *Bestemmia* è in tal senso un'opera decisiva: partecipando alla prima fase del cinema pasoliniano – votata alla costruzione di una tradizione per gli esclusi dalla storia (il sottoproletariato, il Terzo Mondo) in grado di rivelarne la *sacralità* eversiva –, il progetto presenta già i tratti di un'*ambiguità* che trascina la santità del sottoproletario *Bestemmia* nell'esigenza dell'organizzazione, dell'instaurazione di nuove forme di dominio. Se questo sembra prodursi dalla traduzione della *visione* – la visione di Cristo che investe *Bestemmia* – in *simbolo*, occorrerà pensare un nuovo realismo in grado di sottrarsi alla *nominazione* e alla *rappresentazione*, che si rivelano nel progetto come *atti fondativi* dell'Irrealtà (della Città, della Storia, del Potere). Analizzando i tratti paolini del realismo pasoliniano – che rivela la necessità del cinema come lingua in grado di «parlare le parole della Carne» disertando i codici figurativi della storia – l'impresa tentata nel progetto per un film su San Paolo appare, a ritroso, sotto una nuova luce. Se la trasposizione della parola dell'apostolo nella contemporaneità impone di cogliere in essa un'alterità radicale ma anche di fissare lo sguardo sul vero volto del potere contemporaneo, “parlare le parole della Carne” si rivela, in questo caso, un'operazione più complessa, che impone al poeta uno sforzo ulteriore: creare una *sfasatura* nella rappresentazione totalizzante del potere che dissimula le partizioni su cui si articola, per mostrare il Reale che abita la realtà, per tentare di mostrare ciò in essa r-esiste. Ripercorrendo gli scritti pasoliniani dedicati proprio all'istituzione fondata da Paolo, la Chiesa, è possibile scorgere la peculiare operatività dell'immagine del progetto per un film su San Paolo.

Attraverso le categorie paoline Fede, Speranza e Carità, Pasolini pensa l'istituzione e ciò che configura, rispetto ad essa, un eccesso. La carità, in particolare, diviene nell'ipotesi della ricerca elemento decisivo. Se la centralità del concetto paolino è stata evidenziata negli studi condotti sull'opera, l'ipotesi sostenuta da alcuni studiosi di individuare in tale concetto una possibile “sintesi”, seppur parziale, tra istituzione e santità, tra Storia e “fuori dalla storia” (Fadini), deve essere ripensata radicalmente. Piuttosto che come vettore di sintesi, essa si configura come operatore di una *scissione di secondo grado*, che agisce all'interno delle partizioni esistenti per

mettere ciascun termine in tensione con sé stesso. Come la carità, infatti, diviene operatore di un possibile scisma interno alla Chiesa, non opponendosi a Fede e Speranza – le «forze cieche del potere» su cui è stato possibile, secondo Pasolini, tradire e compiere Paolo ratificando l'alleanza tra la Chiesa e il nazismo – ma installandosi *tra esse* per impedire la loro perfetta coincidenza con sé stesse e con il potere, così l'immagine bi-univoca del cinema (insieme sonora e visiva) opera nella sceneggiatura per invalidare ogni semplicistica opposizione e impedire che l'*adempimento* in essa iscritto coincida interamente con sé stesso.

Tale operatività – che è possibile riconoscere, sulla scorta di Giorgio Agamben, come tipica del messianismo paolino – lavora in sceneggiatura, nel rapporto e nello scarto tra immagine e Parola, tra le Parole del Paolo-santo e del Paolo-prete, tra immagine cinematografica e archivio, mettendo in tensione le stesse categorie paoline. L'immagine, che potremmo definire *pneumatica* sulla scorta del ruolo assunto in Paolo dal *pneuma* (non sostanza ma “discrimine” che introduce un taglio ulteriore nelle divisioni *nomistiche*), lavora così a mostrare il duplice volto della “nuova Legge” – ciò che in essa è disattivazione della Legge e ciò che la lega all'antica –, della santità – ciò che in essa è ascesi complice del potere e ciò che può disertarne l'ordine –, della carne – ciò che la lega alla Legge e ciò che può configurarsi, solo al termine del lavoro dell'opera, come *resto* in grado anch'esso di impedire la totalizzazione sancita dall'istituzione. Così, attraverso le sequenze, la parola che staglia *verticalmente* sull'immagine contemporanea un altro tempo tenta di mostrare, anch'essa divisa, le divisioni che vi operano, e l'archivio, chiamato a introdurre nel film l'attualità, si rivela come passato codificato da una memoria *arcontica* che è forse possibile ripensare. Analizzando le sequenze, diventa possibile riconoscere nella conclusione del film l'immagine di un *adempimento* che non coincide con quello neocapitalistico, scorgendo gli esiti del processo descritto. Esso si dà a vedere nella «misteriosa sequenza intermezzo» che precede la morte di Paolo e ne *ricapitola* la missione. Producendo un archivio della missione paolina, essa mostra Paolo abbandonato ed esposto alla sua solitudine, alla *debolezza* della carne che, morente, sembra riconsegnarlo alla potenza della *voc-azione* che, nel deserto, l'aveva chiamato a una nuova soggettivazione. La separazione che introduce nell'opera “quasi due finali”, come nota Roberto Escobar, installa nella sceneggiatura un resto – la chiamata, la carne, la morte – che non conduce ad alcuna sintesi.

La possibilità di realizzare il film sfuma nuovamente nel 1968.

Se l'ipotesi che si intende sostenere nel presente lavoro è che il fallimento della realizzazione del film non sia vincolato esclusivamente ad ostacoli produttivi, ma a qualcosa che consegna l'opera a una più radicale impossibilità di realizzazione, l'analisi delle modifiche apportate al

progetto nel 1974 si rivela decisiva. Ripercorrendole, risulta osservabile qualcosa che, pur trovando nel cinema la propria problematica origine, non può in esso risolversi.

Sebbene mantenga pressoché inalterata la struttura del progetto, Pasolini vi installa alcune modifiche essenziali, il cui nucleo nevralgico, nella prospettiva della ricerca, è individuabile nel rapporto tra voce e scrittura. Nel 1968 Pasolini aveva introdotto Luca, scrittore degli *Atti degli Apostoli*, come fautore dell'indebolimento eufemistico del messaggio paolino, reso narrativo, medio, compatibile con l'ordine del potere e con la fondazione della Chiesa. Alla scrittura di Luca sembrava opporsi la parola viva di Paolo, non più scrittore di Lettere ma messaggero della Parola. Alla luce delle modifiche apportate in sceneggiatura nel 1974, nell'epoca in cui Pasolini denuncia la complicità della Chiesa con il nuovo potere che intende esautorarla per sancire la propria totale amministrazione dell'esistente, il rapporto tra voce e scrittura deve essere ripensato.

Se alcuni studi hanno riconosciuto nella tensione tra voce orale e scrittura uno dei volti della contrapposizione tra attualità e santità, tra parola codificata e parola viva, anche in relazione al particolare interesse per l'oralità nell'opera di Pasolini (Parmeggiani; Panicali), e altri hanno individuato in un nuovo anticlericalismo l'origine delle modifiche apportate, è attraverso una lettura dello statuto della voce nel cinema e della funzione assunta dalla scrittura in relazione alla Lettera che diventa possibile individuare le implicazioni delle modifiche apportate dal regista, che assumono un'importanza cruciale nel successivo sviluppo del lavoro pasoliniano.

Analizzando le *scene di scrittura* presenti in sceneggiatura, diviene possibile riconoscere nella scrittura non un semplice strumento della fondazione universale della Chiesa, quanto piuttosto il dispositivo che produce la prima *incorporazione* su cui le altre si installano. La traduzione della Parola e della Carne in un corpo simbolico – esplicitamente legata da Pasolini nel 1974 alla figura di Satana, che appare come mandante dell'operazione lucana – assume una potenza inedita, rivelando la scrittura come dispositivo in grado di sancire l'*universalizzazione* della Lettera – dunque della Legge, sia pur *anomica*, e della morte – e di attrarre, con una forza centripeta, la voce, che fino al 1968 sembrava poter in parte divergere da essa.

Se, infatti, nel 1968 la duplicità di Paolo si dà come un mantenersi fedele alla *voc-azione* o come suo tradimento, origine di due diverse esperienze del linguaggio – l'una espressiva e inattuale, l'altra ugualmente inattuale e codificatrice, tra cui si installa come *eccesso* la voce poetica –, Pasolini, pur mantenendo intatta tale duplicità nella redazione successiva, introduce nella voce un'indecidibilità che ne muta lo statuto. Il regista iscrive in essa una *simulazione* che rende impossibile decidere se a chiamare Paolo, ad inaugurarne insieme la missione e la santità, sia Dio o il diavolo che ne simula la voce. Tale procedimento assume una nuova leggibilità

grazie all'indagine dell'oralità condotta da Pasolini in *Empirismo eretico* e all'analisi della specificità della voce cinematografica. Tra lingua orale e lingua grafica, il poeta introduce infatti, nei suoi saggi sulla lingua, la vocalità – insieme parola orale e momento puramente biologico, al limite gestuale, del linguaggio – come *fantasma*, che “sdoppia” lingua orale e iscrizione grafico-simbolica. È questo «fantasma della vocalità» – non identificabile con il dialetto – che Pasolini aveva visto tralucere nella violenta corporeità dei giovani contadini friulani, dei giovani borgatari romani. È questo fantasma che, nel progetto per un film su San Paolo, si presenta in forma inedita. Il pre-testo del film (le *Lettere* dell'apostolo) può tornare nel cinema a farsi voce, parola viva che però, proprio in quanto iscritta nel cinema – ossia passata attraverso la morte nel segno scritto e nella pellicola –, mantiene il carattere spettrale, sopravvivente, riconosciuto dal poeta come momento ipotetico di un'analisi puramente linguistica.

L'introduzione della simulazione demonica nella voce, dunque, assume un ruolo determinante, configurandosi come cattura della voce *ab origine* nell'apparato di iscrizione diabolica che lega scrittura e istituzione nella fondazione di un dominio universale e, più radicalmente, come cattura persino dello *spettro* della voce nella Lettera, in cui essa poteva sopravvivere.

Se, come abbiamo visto, Paolo è *intercessore* di uno sguardo radicale sul potere contemporaneo, se è ancora attraverso Paolo, definito nel 1974 «primo traditore di Cristo», che Pasolini riscrive, come in un mortuario rovesciamento, le poesie friulane in *La nuova gioventù*, l'iscrizione della Lettera nello spettro della voce non sembra scindibile dall'operazione di cattura dell'alterità condotta dal potere contemporaneo che, proprio nel 1974, Pasolini definisce *genocidio*, sulle orme di Marx.

Se anche la Carne che, nella morte dell'apostolo, sembrava poter evocare l'immagine di un *resto* risulta ormai insignificante – come annota Pasolini – di fronte alla compiuta fondazione del potere, il progetto sembra giungere a uno stallo. Di fronte al genocidio neocapitalistico – annunciato dall'impianto figurale dell'opera e, nella revisione del 1974, ormai apparentemente compiuto –, il progetto giunge a un *punto di impossibile*, che sembra sancirne, al di là degli ostacoli produttivi, il fallimento.

Nell'opera si installa un *irrapresentabile*.

Se la pura iscrizione della Lettera, svuotata della legge ma con una *forza di legge* inaudita, si incide nella carne producendo una genocidaria *letteralizzazione* della vita, nel cinema essa sembra potersi dare solo come infernale eternizzazione del presente, che in *Salò o 120 giornate di Sodoma* trova espressione. Lo *scarto* tra santità e attualità – tra teologico, politico e storico – che sin dal principio del progetto Pasolini aveva tentato di mostrare e mantenere, non sembra potersi dare nel cinema. Occorrerà tornare al primo apparato incorporante, al primo

*tracciamento appropriante* individuato nel *San Paolo*: la scrittura. Se già nella raccolta poetica *Trasumanar e organizzar* (1971) il nome di Paolo risulta indissolubilmente legato alla riflessione pasoliniana sulla propria scrittura e se proprio nel 1974, tra le pagine di *Descrizioni di Descrizioni*, Pasolini individua la scrittura come primo interesse di ogni scrittore, il proposito di tornare alla scrittura, annunciato dal poeta nel 1975 come frutto di una lunga gestazione, sembra agire nel lavoro cinematografico su Paolo, nel lascito del suo fallimento.

Nell'epoca in cui la coincidenza tra Lettera e realtà sembra farsi totale, nello spazio *postumo* del testo potrà darsi quello che sembra configurarsi come l'obiettivo estetico, politico, poetico del progetto per un film su San Paolo: impedire che la storia si richiuda, introdurre nella coincidenza tra vita e Lettera una dilatazione che ne impedisca la perfetta sutura.

Già la forma-sceneggiatura assunta dal progetto per un film sull'apostolo in seguito ai suoi numerosi fallimenti e, successivamente, alla morte dell'autore, sembra indicare la direzione di una nuova scrittura, una scrittura – come teorizzato da Pasolini in *Empirismo eretico* – dislocata, doppia, anch'essa scissa in quanto contemporaneamente segno di due strutture diverse – la lingua scritta e la lingua cinematografica. In particolare, la dilatazione del rapporto tra segno e rinvio, tra la scrittura dell'opera e il suo compimento (anch'esso dislocato nell'immaginazione del lettore), la tensione della scrittura a farsi «struttura che vuol essere altra struttura», sembrano lavorare nel testo in cui, secondo la prospettiva adottata nella ricerca, il progetto incompiuto e fallito per un film su San Paolo confluisce: *Petrolio*, che reca, come noto, già nel titolo la *segnatura* paolina che lo attraversa.

Attraversando questo magmatico *monstrum* testuale, la ricerca si concentra insieme sulle tracce più o meno esplicitamente paoline che vi appaiono e su quegli elementi strutturali che rispondono all'urgenza, emersa dall'indagine del progetto cinematografico, di dilatare la saturazione tra Lettera e Realtà attraverso un'assunzione radicale della lettera stessa.

Se è proprio in un frammento in cui Paolo figura esplicitamente che Pasolini introduce in *Petrolio* l'interrogazione sulla possibilità di narrare la nuova realtà, la presenza paolina traspare nell'esplicito utilizzo del concetto di Lettera come “operatore di reificazione”, ossia di trasformazione dell'esistente in proprietà e valore. L'intenzione pasoliniana di fare del testo «qualcosa di scritto» – non una storia, ma l'istituzione di una forma in grado di auto-significarsi –, si traduce nel tentativo di creare una scrittura che solo se presa alla lettera, come annuncia il poeta, può sovvertire la visione ideologica – distortamente unitaria e progressiva – del Potere, mostrando la natura non metaforica, ma letterale del genocidio. La rivelazione del vero volto del Potere, che nelle *Visioni del Merda* trova il proprio punto di intensità, impiega dunque la lettera contro sé stessa, configurandosi come scrittura insieme apocalittica e postuma.

Nel tentativo di rispondere alla domanda, posta da Pasolini stesso, intorno al senso attribuibile al “blocco di segni” prodotto di fronte alla rivelazione della scomparsa dell’alterità di classe dal mondo, il poeta introduce nel movimento della scrittura, nella *materialità* di un segno divenuto grafo, un moto inversivo e dislocante che opera attraverso tre dispositivi: la dislocazione temporale prodotta da elementi testuali ritardanti, lo schema dell’*Epochè*, le lacune che abitano il testo. Se non si dà identità tra i tre dispositivi, essi sembrano tuttavia cooperare al medesimo tentativo pasoliniano: quello di creare nell’assunzione letterale del genocidio una divaricazione, una dilatazione, che impedisca al presente di coincidere con sé stesso.

Attraverso l’analisi degli appunti, i rallentamenti, le digressioni, gli excursus e, in particolare, le numerose inversioni delle funzioni cronologiche degli elementi testuali (si pensi alle numerose prefazioni posticipate o alle postfazioni anticipate) risultano iscrivere nel testo un’*operatività ritardante* che risponde ad una tracciatura che contamina e, al limite, invalida la presenza letterale. Gli elementi ritardanti infatti, scrive Pasolini, dovranno essere intesi letteralmente come “suspense”, sospensione.

È tale caratteristica “sospensione” che si traduce nel dispositivo dell’*Epochè*, sezione del testo che include diversi appunti in cui, forse non a caso, la figura di Paolo appare con notevole frequenza. Non differenziandosi ma al tempo stesso eccedendo i singoli frammenti, l’*Epochè* sembra configurarsi come schema mobile di una forma che segna il proprio eccesso sulla presenza, che tra-duce gli elementi ritardanti in uno “schematismo” in cui la sospensione può presentarsi come differimento strutturale interno alla Lettera, all’ideologia, alla realtà.

Il terzo dispositivo – le lacune – introduce nel testo dei vuoti, dei “buchi”, più o meno scritti, che sono insieme dei vuoti e dei punti di concrezione che lavorano nella forma autonoma del testo installandovi un *non calcolabile* e un’interruzione. Nell’ottica di quanto fin qui descritto, il mancato inizio del libro – esplicitamente dichiarato da Pasolini e al centro dell’interesse di diversi studiosi (Bazzocchi) – può essere riletto come lacuna che partecipa, *ab origine*, della “strategia del differimento” individuata. In ogni lacuna, si potrebbe dire reimpiegando una notazione pasoliniana, scorre una temporalità non calcolabile che – a partire dal ruolo *testimoniale* assunto dall’autore – lavora nel testo, nella sua letteralità e dunque nell’ideologia che esso assume.

L’ipotesi sostenuta da Bazzocchi di una natura “organicistica” di *Petrolio* non può dunque essere assunta in tale prospettiva, che individua piuttosto nel tracciamento e nel ritracciamento della lettera la produzione di un *ritardo costitutivo* che apre nel testo una virtualità che dalla lettera rimane indisciungibile installandovi, però, una *differenza*.

Distinguendosi dal differimento *katechontico* individuato attraverso l’analisi del progetto

pasoliniano per un film su San Paolo ed ereditando la posta in gioco iscritta nel progetto e nel suo fallimento, lo “schematismo” che nelle lacune, negli elementi ritardanti e, in particolare nell’*Epochè* abita il testo, opera a mantenere aperta, nell’epoca della fine di ogni speranza, un’attesa senza orizzonte d’attesa.

Nel *gesto di scrittura* che, nel tracciarsi, «contiene l’integrazione ma la svaluta di ogni senso», è possibile sospendere, per un momento, la coincidenza tra teologico, politico e storico, tra letterale e reale, per mostrare la via di un nuovo nichilismo, lo spazio vuoto in cui qualcosa di inaspettato, forse un’immagine, potrebbe sopraggiungere.

## CAPITOLO I

### IMMAGINARE SAN PAOLO

#### 1.1 Attualità e santità di San Paolo

Nel 1966 Pier Paolo Pasolini inaugura la stesura di un progetto cinematografico che lo impegnerà per gli anni a venire: il progetto per un film su San Paolo<sup>1</sup>. Il progetto, passato attraverso diverse stesure e complesse vicissitudini produttive, non conoscerà mai realizzazione. Analizzare la centralità di quest'opera nella produzione pasoliniana che dalla metà degli anni sessanta si snoda fino al 1974, l'anno precedente alla morte dell'autore, implica un corpo a corpo con le occorrenze della figura paolina nell'opera pasoliniana, con le diverse stesure del progetto di un film sull'apostolo, con le fasi produttive che ne accompagnano la genesi. Tale analisi non può che sorgere a partire da una domanda: perché San Paolo? Di cosa è nome l'apostolo nella scrittura e nell'immaginazione cinematografica pasoliniana?

Sin dagli anni friulani, dall'epoca delle prime produzioni poetiche a Casarsa, paese della madre, l'ombra di Paolo accompagna il lavoro del poeta, legandosi immediatamente ad un complesso intreccio tra storia e colpa, soggettività e intimismo, meditazione poetica sul linguaggio e sull'espressione. Ne *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* – la cui prima stesura risalente al 1943 viene descritta da Pasolini come «un libretto di meditazioni religiose»<sup>2</sup> in una lettera a Luciano

---

<sup>1</sup> Il progetto è stato, negli ultimi anni, sottoposto a una maggiore attenzione rispetto a quanto avvenuto a partire dalla sua pubblicazione postuma, nel 1977. In particolare, si evidenziano due volumi molto recenti: C. Ciarrapica, A. Bizzozzero, *Il sogno di Pier Paolo Pasolini. La sceneggiatura incompiuta del suo film su san Paolo*, SanPaolo Edizioni, Roma 2023 e I. Quirino, *Pasolini sulla strada di Tarso. La conversione del poeta di Casarsa*, Pendragon, Bologna 2022. Entrambi i testi risultano utili per lo studio che qui si presenta, nonostante non possano tracciare una strada condivisa da chi scrive. Se il primo infatti risulta utile per la ricostruzione dei rapporti con la Sampaolo Film, che doveva produrre il film (su questo si veda anche T. Subini, *Il Vangelo di Pasolini. Cristo e San Paolo nell'ispirazione religiosa del cinema di Pier Paolo Pasolini*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2000-2001), esso tuttavia non analizza puntualmente l'opera. Il secondo, che fornisce importanti note sulla presenza dell'apostolo nell'opera pasoliniana, applica al lavoro pasoliniano su Paolo una prospettiva eccessivamente religiosa e psicanalitica, sposando di fatto la lettura dell'opera di Pasolini come indizio dell'organizzazione della propria morte portata avanti da Giuseppe Zigaina (cfr. G. Zigaina, *Hostia*, Marsilio, Padova 2005 e G. Zigaina, *Pasolini e la morte. Mito, alchimia e semantica del "nulla lucente"*, Marsilio, Padova 1987) e riconoscendo nell'opera del poeta una forma – eretica – di conversione. Tra i pochi studi dedicati esplicitamente ed esclusivamente all'opera, si veda anche P. Di Meo, *Les interrogations de Pasolini*, in "La Quinzaine littéraire", 16-31 (Mars 1980), pp. 8-9 e R. Escobar, *Pier Paolo Pasolini: Progetto per un film su San Paolo*, in "Cinema Sessanta", n. 121 (1978), pp. 19-25.

<sup>2</sup> Nel 1946 Pasolini scriverà a Gianfranco Contini, filologo particolarmente amato dal poeta e recensore della sua prima opera poetica in friulano, le *Poesie a Casarsa*, a proposito de *L'Usignolo* ricordandone la genesi dal «cristianesimo paesano» che il poeta aveva scoperto in Friuli, «senza trovare però nel suo Eros esasperato dolci ed equivoche fonti di eresia» (P.P. Pasolini, *Lettere (1940-1954)*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1989, p. 238).

Serra<sup>3</sup> – all’importanza sacrificale, erotica e autobiografica incarnata dalla figura cristica, si accompagna un’inaspettata centralità riservata all’apostolo. Tra il 1946 e il 1947 Paolo fa infatti la propria comparsa nella sezione *Paolo e Baruch*, pensata inizialmente come serie di componimenti indipendenti dalla raccolta<sup>4</sup>. Nel componimento intitolato *Lettera ai Corinzi* e nel componimento intitolato *Crocefissione*, che chiude la sezione, Pasolini affida a Paolo l’espressione del concetto che ne guiderà la poetica: il concetto di “scandalo”. Ricordiamo le parole di Paolo:

Mentre i Giudei chiedono segni e i Greci cercano sapienza, noi invece annunciamo Cristo crocifisso: scandalo per i Giudei e stoltezza per i pagani; ma per coloro che sono chiamati, sia Giudei che Greci, Cristo è potenza di Dio e sapienza di Dio. Infatti, ciò che è stoltezza di Dio è più sapiente degli uomini e ciò che è debolezza di Dio è più forte degli uomini<sup>5</sup>.

Se il poeta è escluso dalla “stoltezza” che, nella lettera paolina, è il varco per la redenzione, egli assume però come prassi poetica l’*esposizione dello scandalo* che, nella lettera paolina, diviene immagine della rivoluzione introdotta da Cristo. Scandalo per i giudei, che immaginano un Messia potente, e stoltezza per i gentili, che cercano segni, Cristo, come il poeta<sup>6</sup>, oppone ad essi il proprio corpo, la propria *nuda vita* esposta in croce. Scrive Pasolini:

---

<sup>3</sup> Ivi, pp. 307-308.

<sup>4</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *L’Usignolo della Chiesa Cattolica. Note e notizie sui testi*, in *Tutte le poesie I*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, p. 1538. È interessante notare la tensione che si snoda tra i due riferimenti pasoliniani: Paolo e Baruch. Del primo Pasolini riprende la *Lettera ai Corinzi* (1Cor, 18-22) in cui si annuncia lo scandalo presentato da Cristo. Nel componimento dedicato a Baruch, Pasolini si confronta con la promessa divina di una terra agli ebrei, da cui il poeta risulta escluso. Per una logica della somiglianza espressa nei versi «I padri e il Padre/gli uni simili a noi, l’altro simile al padre...», l’Occhio di Dio, di fronte a cui il poeta si presenta come un «evaso», si incarna nell’occhio del padre: «ed il padre è cattolico.../morirà per mano/dei suoi figli ingenui» (P.P. Pasolini, *L’usignolo della Chiesa Cattolica*, in *Tutte le poesie I*, cit., p. 464). Vediamo presentarsi qui due questioni che risulteranno cruciali per lo sviluppo del progetto di un film su San Paolo: la metafora dell’“Occhio di Dio” e il conflitto ineliminabile tra padri e figli. L’emblema dell’Occhio di Dio, che tutto vede e tutto conosce, permea la cultura giudaico-cristiana, per giungere al proprio apice in epoca barocca. All’occhio di Dio si sovrapporrà poi l’occhio del sovrano e, nel corso del processo di oggettivazione e secolarizzazione della sovranità, l’occhio della Legge. La cultura occidentale trova dunque nell’Occhio, nella rappresentazione emblematica di una visione assoluta, il proprio paradigma (su questo cfr. M. Stolleis, A. Somma, *L’occhio della Legge. Storia di una metafora*, Carocci, Roma 2007). La decostruzione di tale paradigma, come vedremo, caratterizzerà il lavoro estetico-politico del *San Paolo*. Allo stesso modo la “dialettica” tra Padri e figli, che pertiene alla *mimesis* del Padre e del Figlio nella cristianità, sarà centrale, nell’interpretazione pasoliniana del Sessantotto, a cui il progetto di un film su San Paolo risulta strettamente legato.

<sup>5</sup> 1 Cor, 1, 22-25.

<sup>6</sup> L’identificazione di Pasolini con la figura di Cristo, che non costituisce oggetto dello studio qui condotto, è stata più volte messa in evidenza dalla critica, fino a divenire un *leitmotiv* dell’interpretazione delle opere del poeta. Basti pensare, oltre al già citato Zigaina, a quanto scrisse Pietro Citati il giorno successivo alla morte del poeta: «Una figura lo aveva sempre ossessionato: Cristo deriso, sputato, colpito, lapidato, inchiodato, ucciso sulla croce. Facendo film, scrivendo e vivendo, egli cercava soltanto di venire lapidato ed ucciso, come la pietra dello scandalo, la pietra d’inciampo, che viene respinta dalla società umana» (P. Citati, *Tutta la vita per una morte violenta*, in “Corriere della sera”, 3/11/1975). Per un’analisi approfondita e teoricamente

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.)

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>7</sup>.

Paolo diviene già nome di una redenzione da cui il poeta è escluso, e di una prassi poetica e politica.

Se dunque Paolo anima sin dagli anni quaranta il lavoro pasoliniano<sup>8</sup>, a partire dagli anni sessanta la sua presenza diverrà sempre più frequente negli scritti del poeta. Il progetto per un

---

interessante del rapporto pasoliniano con Cristo risulta ancora fondamentale leggere T. Subini, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello spettacolo editore, Roma 2007.

<sup>7</sup> P.P. Pasolini, *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, cit., p. 467-468.

<sup>8</sup> *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* non è l'unica opera "giovanile" in cui Paolo appare. Meno esplicitamente, Paolo è il nome del sacerdote protagonista di *Romans*, racconto tratto dai materiali da cui sorgerà il romanzo pasoliniano *Il sogno di una cosa* (e che già nel dramma *Il cappellano* fa la sua comparsa; sul dramma pasoliniano cfr. S. Casi, *Prima della tragedia*, in G. Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2002, pp. 28-30), in cui il turbamento omosessuale di Don Paolo si lega a meditazioni dai toni religiosi e ad un afflato pedagogico che accompagnerà Pasolini per l'intero arco della sua opera. Cfr. P.P. Pasolini, *Romans*, in Id., *Romanzi e Racconti II (1962-1975)*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1998, pp. 197-263.

film sull'apostolo nasce nel 1966 attraverso una collaborazione del poeta con la Sampaolo film, avviata da don Emilio Cordero<sup>9</sup>.

La proposta di collaborazione giunge in un anno delicato nella produzione pasoliniana. L'ultima raccolta poetica pubblicata dall'autore, *Poesia in forma di rosa*, nel 1964, si presenta sotto il segno di una crisi, così come sotto il segno della crisi trova forma il film *Uccellacci Uccellini*, giunto in sala nel 1966. Nel 1965 è infatti ormai avviata l'analisi linguistico-politica pasoliniana, che riconosce nell'italiano aziendale che va progressivamente diffondendosi in Italia la fissazione egemonica della nuova borghesia neo-capitalistica. I saggi *Diario Linguistico*, *Un articolo su "L'Espresso"*, *Un articolo su "Il Giorno"*, poi confluiti in *Empirismo eretico*, tematizzano la rivoluzione linguistica, strutturale, della lingua e della cultura italiana, che livella la lingua sussumendo in sé le lingue particolari, i dialetti parlati da coloro che, fino a quel momento, erano rimasti esclusi dalla storia e a cui Pasolini aveva dedicato le sue opere, sia letterarie che cinematografiche, a partire dagli anni cinquanta. Il capitalismo, nota infatti lo scrittore nel saggio *Dal laboratorio (appunti en poete per una linguistica marxista, 1965)*, compie una rivoluzione interna che, diversamente da quella esteriore evocata dal marxismo, muta profondamente le condizioni linguistiche e sociali della società italiana. Sempre più ampia diffusione assume la *koinè* media e tecnica borghese, e il capitalismo, configuratosi nella sua variante più progredita come neo-capitalismo, rischia di erodere anche quelle componenti sociali, plebee, che ne erano rimaste fino ad allora estranee. La nuova lingua tecnologica della borghesia è infatti

un fenomeno reale: ma non si pone come la «stratificazione» dell'italiano (una delle tante «stratificazioni» che giustapponendosi e non superandosi, hanno formato la ricchezza espressiva dell'italiano, con tutto quanto di aleatorio ciò comporta), ma una stratificazione che: a) è dovuta a uno «spirito nuovo» (che non ha equivalenti nel passato), lo spirito tecnico; b) coincide con la nascita in Italia della prima borghesia realmente egemonica (in potenza, ancora). Perciò tale stratificazione non si giustappone alle altre, ma si presenta come principio omologatore e unificatore sia delle stratificazioni precedenti, sia dei vari linguaggi che compongono l'italiano attuale<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Come ricordano Ciarrapica e Bizzozzero, Emilio Cordero, sacerdote paolino, fu direttore generale della Sampaolo Film dal dopoguerra fino al 1969 e fu egli stesso regista del primo lungometraggio sulla Madonna a colori realizzato in Italia usando il procedimento americano Ansco-color (Cfr. C. Ciarrapica, A. Bizzozzero, *Il sogno di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 26-28). La collaborazione tra l'istituzione ecclesiastica e Pasolini si inserisce nel quadro di una presa di coscienza da parte della Chiesa, avviata dall'enciclica di Papa Pio XI *Vigilanti Cura* (29 giugno 1936), della necessità di impiegare i mezzi dell'industria culturale – il libro, il cinema, il periodico – per diffondere il messaggio evangelico. Cfr. G. Alberione, *Carissimi in San Polo. Lettere, Articoli, opuscoli scritti inediti di Don Giacomo Alberione dal 1933 al 1969*, a cura di R.F. Esposito, Edizioni Paoline, Roma 1971, pp. 953-973.

<sup>10</sup> P.P. Pasolini, *Un articolo su L'Espresso*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, p. 25.

La rivoluzione linguistica impone dunque, un nuovo compito agli intellettuali e, in particolare, al marxismo. All'avvento dell'italiano tecnico – la nascita dell'italiano come lingua nazionale i cui centri sono individuabili nelle città del triangolo industriale – si accompagna, infatti, la crisi dell'impegno, della militanza intellettuale e marxista che aveva caratterizzato gli anni della Resistenza e che aveva illuminato, nella prospettiva del poeta, gli anni cinquanta<sup>11</sup>. Il poeta, uscito sia dalla «maledetta casa di Dio», sia dal razionalismo fideistico degli anni cinquanta e dalla «noiosa storia», si trova a dover affrontare, in una sorta di stato di sospensione, la *fine della richiesta di poesia*. Leggiamo in *Poesia in forma di rosa* (1964):

«Nessuno ti richiede più poesia»

E: «È passato il tuo tempo di poeta...»

«Gli anni cinquanta sono finiti nel mondo!»

«Tu con le Ceneri di Gramsci ingiallisci,

e tutto ciò che fu vita ti duole

come una ferita che si riapre e dà la morte»<sup>12</sup>

Proprio la crisi del marxismo che dagli anni cinquanta aveva dominato la temperie italiana fino al principio degli anni sessanta trova forma in *Uccellacci Uccellini*<sup>13</sup>, che sembra già allontanarsi dalla vocazione “nazional-popolare” che il poeta aveva attribuito alle proprie opere cinematografiche fino al *Vangelo secondo Matteo* (1964)<sup>14</sup>. Il marxismo deve proporsi un

---

<sup>11</sup> «Ah, ah, la gara a essere uno più poeta razionale dell'altro/ la droga, per professori poveri, dell'ideologia! / Abiuro dal ridicolo decennio!», P.P. Pasolini, *Poema per un verso di Shakespeare*, in *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 2017, p. 103.

<sup>12</sup> P.P. Pasolini, *Appendice. La mancanza di richiesta di poesia*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 86.

<sup>13</sup> La figura del corvo, che incarna nel film ideo-comico la crisi del marxismo e la possibilità di un suo ripensamento, è così descritta da Pasolini: «Il marxismo del corvo coincide con il mio marxismo poiché io sono cosciente della crisi del marxismo degli anni cinquanta. Egli non può avere una storia conclusa, non può essere superato e mangiato. Se invece il marxismo del corvo non coincide col mio, allora il corvo diventa un personaggio del tutto oggettivo, che dice cose che io non condivido più: un personaggio noioso e antipatico, in fondo staliniano, la cui voce risulta vecchia nel contesto tutto sommato molto nuovo della favola. Mentre invece la storia richiede che egli sia simpatico, che abbia ragione nei suoi interventi sia pure un po' noiosi: così che l'essere mangiato alla fine ispiri due sentimenti equivalenti: liberazione e compassione. Dovevo quindi staccare il marxismo del corvo dal mio, oggettivando la sua attualità, ossia anch'egli, come me, doveva essere cosciente della crisi del marxismo (cioè essere un marxista degli anni sessanta) ma con delle ragioni che non fossero strettamente le mie» (P.P. Pasolini, *Uccellacci Uccellini*, in *Le regole di un'illusione*, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1991, p. 126).

<sup>14</sup> A più riprese Pasolini definisce, sotto il segno di Gramsci, “nazional-popolare” il proprio cinema fino alla prima metà degli anni sessanta. Cfr. P.P. Pasolini, *Marxismo e cristianesimo*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori 1999, p. 809.

nuovo compito, deve essere in grado di inserirsi nelle trasformazioni linguistiche e tecnologiche in atto demistificandone la natura apparentemente a-ideologica<sup>15</sup>.

Il proposito di girare un film su *San Paolo* si inserisce dunque nell'orizzonte di un profondo ripensamento pasoliniano della propria attività poetica in relazione ai mutamenti politici, linguistici, tecnologici e sociali occorsi nella società italiana.

Nel maggio 1966 Pasolini invia a don Emilio Cordero il primo abbozzo del film su San Paolo, messo per iscritto non appena il poeta, "risorto dal letto", dà forma scritta alle tragedie a cui aveva pensato nel corso di una malattia che l'aveva costretto all'immobilità<sup>16</sup>. Nella lettera allegata al primo, provvisorio, trattamento del film, Pasolini scrive:

Caro Don Cordero,

*mons parturiens!* Le sembrerà incredibile che per queste poche paginette io ci abbia messo tanto: ma la realtà è che, appena risorto dal letto, per la prima settimana sono stato costretto dal demone a scrivere le cose che avevo accumulato in cuore durante la segregazione del male: e solo ieri me ne sono liberato, al punto da poter fare il lavoro di copista, e mettere a posto queste paginette che avevo scritto prima di ammalarmi.

Ho l'impressione che, a chi lo legga impreparato, questo progetto faccia venire un po' il capogiro: ma in realtà è scritto, per ora, a suo uso.

Quanto a me, comincio a sentire verso questo progetto quell'amore esclusivo e invasato che mi lega alle mie opere, quando il farle comincia a diventare intrattenibile<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Scrive infatti Pasolini in *Empirismo eretico*, nel 1966: «Un fatto è certo, ad ogni modo, che su questi problemi bisogna lavorare, insieme o soli, con competenza o con rabbia, ma bisogna lavorare. Bisogna ideologizzare, bisogna deontologizzare. Le tecniche audiovisive sono gran parte ormai del nostro mondo, ossia del mondo del neocapitalismo tecnico che va avanti, e la cui tendenza è rendere le sue tecniche, appunto, aideologiche e ontologiche; renderle tacite e irrelate; renderle abitudini; renderle forme religiose. Noi siamo degli umanisti laici, o, almeno dei platonici non misologi, dobbiamo batterci, dunque, per demistificare l'innocenza della tecnica', fino all'ultimo sangue». P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 226.

<sup>16</sup> Come noto, a causa di un'ulcera, Pasolini è infatti costretto a letto per mesi. Durante la malattia, egli si dedica alla rilettura di Platone e dei tragici greci e tra il 1966 e il 1967 si dedica alla scrittura delle sue più famose tragedie: *Orgia*, *Pilade*, *Affabulazione*, *Bestia da Stile*, *Porcile*, *Calderòn*. *Calderòn* sarà l'unica tragedia pubblicata in volume nel 1973, mentre l'autore è ancora in vita. *Porcile* diverrà, nel 1969, un film; *Orgia* sarà presentata al teatro stabile di Torino nel 1968. *Pilade* e *Affabulazione* saranno pubblicate sulla rivista "Nuovi Argomenti" (la prima nel 1967, la seconda nel 1969) e pubblicate postume in volume nel 1977; *Pilade* sarà portata in scena al Teatro Antico di Taormina nel 1969; il poeta lavorerà a *Bestia da Stile* fino al 1974; l'opera sarà pubblicata postuma nel 1977. Per approfondire il teatro pasoliniano, opera imprescindibile è S. Casi, *I teatri di Pasolini*, con un'introduzione di L. Ronconi, CUE PRESS, Bologna 2017.

<sup>17</sup> P.P. Pasolini, *Lettere*, cit., p. 615.

Pasolini dichiara di sentire il progetto come un'urgenza, come un'esigenza poetica ineludibile, intrattenibile. L'urgenza del ripensamento della figura di Paolo<sup>18</sup> trova, nell'abbozzo pasoliniano, una formulazione esplicita, che permette di cogliere il nucleo poetico e politico dell'opera. L'idea poetica del film, scrive Pasolini, consiste nel trasporre l'intera vicenda di Paolo ai nostri giorni, in un arco temporale che si snoda tra il dominio del nazifascismo in Europa – tra il 1938 e il 1945 – e la contemporaneità del poeta, ossia il biennio 1966-1967.

Scriva Pasolini:

Qual è la ragione per cui vorrei trasporre la sua vicenda terrena ai nostri giorni? È molto semplice: per dare cinematograficamente, nel modo più diretto e violento, l'impressione e la convinzione della sua attualità [...] 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>19</sup>.

Paolo, scrive Pasolini riprendendo le parole del celebre teologo Romano Guardini, «è qui, oggi, tra noi»<sup>20</sup>. Per mostrare l'attualità dell'apostolo, il cui significato sarà a breve approfondito, la

---

<sup>18</sup> Se durante la malattia, Pasolini rilesse i dialoghi platonici e i tragici greci, tale operazione, sebbene non fosse direttamente legata alla preparazione del progetto di un film su Paolo, sembra collocare il lavoro pasoliniano nell'alveo di un ripensamento, più o meno cosciente, delle radici della cultura occidentale nella sua matrice, ad un tempo, ellenica e giudaico-cristiana. Ciò risulta particolarmente interessante in quanto Paolo stesso si propone come figura in grado di unire le radici greche e quelle giudaiche dell'occidente (Cfr. 1Cor 9, 20-21). Scrive Paolo, «con i Giudei mi sono fatto giudeo, per guadagnare i Giudei; con quelli che sono sotto la Legge mi sono fatto come uno che è sotto la Legge (benché io stesso non sia sottoposto alla Legge), per guadagnare quelli che sono sotto la Legge; con quelli che sono senza Legge mi sono fatto come se fossi senza Legge (pur non essendo senza la Legge di Dio, ma essendo sotto la legge di Cristo), per guadagnare quelli che sono senza Legge». Tale esigenza appare determinata tatticamente dall'urgenza militante di Paolo, che della cultura giudaica e di quella greca partecipa e può così giungere a destituirne, attraverso Cristo, i presupposti.

<sup>19</sup> P. P. Pasolini, *Progetto per un film su San Paolo*, in *Per il cinema II*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001, p. 2024.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 2023; cfr. R. Guardini, *La figura di Gesù Cristo nel Nuovo Testamento*, Morcelliana, Brescia 1950, p. 30. Guardini era stato interpellato da Pasolini e dai suoi collaboratori della Pro Civitate Christiana per la realizzazione del *Vangelo secondo Matteo*, su cui però il teologo aveva espresso parere negativo, come ricorda Lucio Settimio Caruso, volontario, all'epoca, presso la Pro Civitate: «Quando il lavoro della sceneggiatura fu completato, chiedemmo a Bini di farne ciclostilare diverse copie, che inviammo a rappresentanti autorevoli della cultura cattolica, per avere un parere. Ricordo che Romano Guardini, interpellato, disse che la vita di Cristo non può essere tradotta in immagini e pertanto il film era assolutamente da non farsi» (V. Fantuzzi, *Pasolini sulla via del Vangelo*, in "La Civiltà Cattolica", 2009, III, quaderno 3822, pp. 504-516). Per quanto riguarda il lavoro pasoliniano per il film su San Paolo, della lettura dell'apostolo proposta dal teologo Pasolini dovette trovare interessanti vari elementi: il peculiare rapporto tra il carattere assolutamente "illiberale" e la spinta irresistibile alla libertà che il teologo riconosceva nell'apostolo; la grandiosità di Cristo che diviene, nella lettura di Guardini, una sorta di eccesso che abita e invade la vita di Paolo; l'attenzione del teologo alla "psicologia" paolina e la tensione insieme militante e mistica che egli vi riconosce. Cfr. R. Guardini, *La figura di Gesù Cristo nel Nuovo Testamento*, cit.. Molto interessante, in proposito, è il rapporto tra il teologo Guardini e il filologo Erich Auerbach. Auerbach è infatti, come vedremo, un riferimento ineludibile della poetica pasoliniana tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta, ma permarrà, in una forma originale, come riferimento della produzione del poeta fino almeno al 1970, anno in cui si trova l'ultima occorrenza del riferimento esplicito al filologo nell'opera pasoliniana (i riferimenti meno espliciti a concetti "auerbachiani" caratterizzeranno, invece, l'intera opera del poeta). Sul rapporto Guardini-Pasolini-Auerbach cfr. S. De Laude, *La rondine di Pasolini*, Mimesis, Udine 2018, pp. 69-76.

messa in forma cinematografica del suo apostolato richiede una duplice operazione. Essa implica un'assoluta fedeltà alla Lettera – ossia alle lettere dell'apostolo, scritte probabilmente tra il 50 e il 58 d.C. –, secondo un procedimento filologico-stilistico adottato da Pasolini sin dal *Vangelo secondo Matteo*<sup>21</sup> e, insieme, l'esercizio di una certa «violenza temporale»<sup>22</sup> sulla vita dell'apostolo.

Tale *violenza temporale* si traduce in una serie di «trasposizioni» necessarie per mostrare cinematograficamente la presenza, quasi «fisica e materiale» di Paolo nella realtà contemporanea, l'urgenza di ciò di cui la vita di Paolo sembra divenire nome.

Le trasposizioni storiche che fanno giungere la storia di Paolo fin nel cuore dello sviluppo neocapitalistico determinano rilevanti trasposizioni geografiche, anch'esse gravide di storicità. Gerusalemme, sede del vecchio conformismo giudaico, diviene, nell'abbozzo pasoliniano, Parigi assediata dai nazisti, Cesarea diventa Vichy, Antiochia si trasforma in Londra, sede del vecchio imperialismo (sostituito poi dall'imperialismo americano), Atene, culla della civiltà liberale ai suoi albori, diviene Roma e Roma, cuore dell'Impero durante le peregrinazioni di Paolo, diviene New York, centro del nuovo potere.

Pasolini immagina così di tradurre il conformismo dei giudei nel conformismo liberale falsamente religioso attuale, e il conformismo dei gentili in quello laico liberal-materialista; allo stesso modo il centro dei viaggi di Paolo non sarà più il bacino del Mediterraneo ma l'Atlantico.

Qualcosa nella vita di Paolo possiede dunque, secondo Pasolini, una straordinaria attualità, che è compito del cinema svelare. È infatti la *violenza temporale* del cinema che, strappando la storia di Paolo all'apparente compiutezza del passato in cui è accaduta, la *attualizza*. Solo a contatto col presente – e con l'urgenza che anima l'interrogazione pasoliniana intorno alla figura paolina – la sua storia torna a parlarci.

Pasolini, infatti, individua la profonda tematica del film nella «contrapposizione di 'attualità' e "santità"», cioè tra

---

<sup>21</sup> L'importanza della fedeltà filologica e del rispetto del testo di Matteo è dichiarata da Pasolini in molteplici interviste e anche nei contatti da egli intrapresi e mantenuti per la realizzazione del film con la Pro Civitate Christiana di Assisi, che ha seguito attentamente le varie fasi di redazione dell'opera. Cfr. P.P. Pasolini, *Cerco Cristo tra i poeti*, in *Per il cinema II*, cit., pp. 2840-2841 e T. Subini, *Il dialogo tra Pier Paolo Pasolini e la Pro Civitate Christiana sulla sceneggiatura de Il Vangelo secondo Matteo*, in R. Eugeni e D.E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. 2, Roma, EdS, pp. 223-237.

<sup>22</sup> P.P. Pasolini, *Progetto per un film su San Paolo*, cit., p. 2023.

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 e si fa concreto e operante<sup>23</sup>.

Il rapporto tra attualità e storia qui descritto dal poeta, e a cui il film si propone di dar forma, appare sin dal principio come un rapporto complesso. I due mondi – quello della storia e quello del divino – entrano in contatto in una sorta di *chiasmo*: il loro *punto di contatto* è anche il *punto di inversione* che precipita il mondo apparentemente “concreto” e presente della Storia nel mistero, e il mondo apparentemente “astratto” del divino nella storia. È un «eccesso di presenza» scrive Pasolini, a far sfuggire il mondo della Storia nell'astrattezza. Il rapporto chiasmatico tra storico e divino sembra coinvolgere nel *contatto-inversione* anche una dimensione temporale. La presenza del mondo della Storia – nel duplice senso sostanziale e temporale del termine “presenza” –, fondandosi sull'illusione naturalistico-borghese secondo cui ogni istante appare in sé compiuto e inserito in una catena progressiva di istanti<sup>24</sup>, non appartiene dunque al «mondo del divino». Quest'ultimo sembra piuttosto rispondere ad una temporalità “puntuale”, che non coincide con un momento nella linea retta del tempo ma con il proprio accadere, con il proprio “discendere” e farsi operante.

La complicazione dei tempi in relazione alla figura paolina è al centro di alcuni brani scritti dal poeta nel 1969, durante le riprese per il film *Medea*<sup>25</sup>. Nella poesia *Tarso, da lontano*, poi confluita nell'appendice alla raccolta poetica *Trasumanar e organizzar*, pubblicata nel 1971, Pasolini scrive:

---

<sup>23</sup> P.P. Pasolini, *Appendice ad “Appunti per un film su san Paolo”*, in *Per il cinema II*, a cura di Walter Siti, Mondadori, Milano 2001, p. 2025.

<sup>24</sup> Il riconoscimento del carattere “illusorio” della temporalità cronologica è tematizzato espressamente da Pasolini in *Empirismo eretico*: «Il barbaro non ha bisogno di illusioni per vivere, ossia per esprimersi. Ma dal momento in cui comincia a vivere la realtà come contemplazione (fin dal primo barlume di questa) e quindi ne inventa la successività e la spaziotemporalità, egli scopre la storia, cioè l'illusione. Di cui da quel momento in poi avrà sempre bisogno, e fonderà quindi su questo, e solo su questo l'inautenticità: l'alienazione prima contadina e poi piccolo-borghese». P.P. Pasolini, *Tabella*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 297. È proprio il cinema, come apparirà evidente nel caso del *San Paolo*, a interrompere tale illusione. Scrive infatti ancora il poeta: «Cos'è che rende la realtà “naturalistica”, cioè irreali? È il tempo. In tal senso il cinema non è più naturalistico, perché MAI, IN PRATICA, CIOÈ NEI VARI FILMS, il suo tempo è quello della realtà. Esso cioè non è irreali, come la realtà, che è fondata su un'illusione: ossia sul passare di qualcosa che non c'è, il tempo. Il cinema è fondato, al contrario, sull'abolizione del tempo come continuità [...]», P.P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, in *Ivi*, p. 253.

<sup>25</sup> Il *San Paolo*, come vedremo, intrattiene con il film *Medea* un rapporto peculiare. Appare interessante, in prima battuta, rilevare come tra Paolo e Medea esista un rapporto che potremmo definire speculare, che ha il suo cuore pulsante nella logica a-logica della “conversione” che, per Pasolini, si configura sempre come una rivoluzione e una caduta. Nella lunga intervista che Pasolini rilascia a Jean Dufлот, egli dichiara a proposito del film sulla sacerdotessa della Colchide: «Medea, bisogna ricordarselo, è giunta al massimo dell'integrazione; 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”». P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Intervista con Jean Dufлот [1969- 1975]*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1505.

Il cartello segnaletico è blu come in Germania,  
indica “Tarsus” con grande naturalezza.  
Eh già, se una cosa muta  
Rimane anche ciò che essa era prima.  
Il Nostro cuore ci balzò in petto premuroso  
Eh già, per Noi tutto questo tempo è stata solo una parentesi, chiusa  
dal Nostro arrivo. Furono aboliti  
questi eterni due millenni. Il punto in cui Paolo  
era lì e il punto in cui noi arrivammo furono contigui<sup>26</sup>.

Nella poesia trova forma un “segreto appuntamento tra i tempi”<sup>27</sup>, tra il momento dell’arrivo di Pasolini nella terra di Paolo e il tempo in cui l’apostolo camminava in quei territori. L’ordinamento cronologico del tempo vacilla; due millenni, nell’istante dell’incontro, sembrano non esser mai passati, la struttura lineare del tempo salta<sup>28</sup>.

Nel secondo testo, intitolato *Da Kaiseri ad Arezzo*, Pasolini descrive il paesaggio incontrato nell’antica Cesarea, in Cappadocia. Attraversata «una grande valle desertica, con in fondo un lago dimenticato e intorno rade montagne violette» puntellata dai primi segni della modernità – una grande fabbrica, sulla destra, «già invecchiata e un po’ franante» e un villaggio costruito per gli operai della fabbrica, sulla sinistra –, Pasolini vede davanti a sé Cesarea; scrive: «Io mi ricordo di San Paolo, e le sue lettere mi sembrano scritte ieri»<sup>29</sup>.

Se, all’altezza di questi anni, Pasolini ha già elaborato teoricamente ed esteticamente la propria critica alla temporalità “progressiva” comune all’ideologia borghese e alla volgarizzazione socialdemocratica del marxismo, e ha già dato forma, attraverso l’invenzione cinematografica

---

<sup>26</sup> P.P. Pasolini, *Tarso, da lontano*, in *Appendice a “Trasumanar e organizzar”*, in *Tutte le poesie II*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, p. 241.

<sup>27</sup> È questa la definizione che il filosofo italiano Giorgio Agamben dà del contemporaneo. Cfr. G. Agamben, *Che cos’è contemporaneo?*, Nottetempo, Milano 2007.

<sup>28</sup> L’orizzonte temporale che emerge dalla poesia è ulteriormente complicato dal riferimento, nei versi successivi, alla «linea curva del tempo» e alla sua «forma d’uovo». Il tempo della “ripetizione” coesiste con la temporalità cronologica e con la temporalità puntuale dell’evento, complicando la dimensione della temporalità nell’opera del poeta.

<sup>29</sup> P.P. Pasolini, *Da Kaiseri ad Arezzo*, in *Il caos*, Garzanti, Milano 2022, p. 145. È interessante rilevare come Pasolini prosegua l’articolo compiendo un’operazione in certi sensi analoga a quella compiuta nel progettato film su San Paolo. Egli costruisce, cioè, “cinematograficamente” un’analogia tra Kaiseri, con la complessità temporale che essa presenta, ed Arezzo. Percorrendo in macchina la strada da Roma ad Arezzo, egli ne annota, come in una lunga carrellata, la visione: un fondo di basse colline scolorite su una pianura modestamente coltivata, una grande fabbrica sulla destra, e poi le case degli operai. E poi le torri della città e i campanili. «Come a Cesarea in Cappadocia». Insomma, scrive Pasolini «un’asse ideale unisce, in laboratorio, per un esperimento d’occasione, Kaiseri e Arezzo. Ai due limiti estremi dell’asse ci sono due casi analoghi». *Ivi*, pp. 146-147. A partire da tale analogia, Pasolini analizza la «trasformazione del significato del significante “città”».

del sottoproletariato, alle stratificazioni del tempo, alle *sopravvivenze* del passato che abitano il presente e ne ingorgano l'apparente linearità, nel progetto del *San Paolo* sembrano confluire ulteriori elementi.

Nell'incontro tra i due movimenti tendenziali – di fuga e di discesa – della storia e del divino – che, a questo punto, potremmo definire della storia e dell'evento<sup>30</sup> – Pasolini produce un'immagine “vettoriale” del tempo. Storia ed evento stanno in un rapporto complesso; il mondo del profano e quello del divino, seguendo diverse linee “vettoriali” possono, tuttavia, entrare in contatto, fino a produrre un mutamento nell'esistente.

È in Paolo che, straordinariamente, tali tensioni vettoriali si incontrano. Il rapporto tra mondo della storia e mondo del divino – tra la Storia e l'evento che la interrompe – si fa “operativo” nella tensione tra attualità e santità che egli incarna, nel conflitto tra la contemporaneità della storia e del potere – con le contraddizioni che esso produce – e la santità dell'apostolo.

Nel progetto del 1966, Paolo è infatti per Pasolini colui che nasce come nuova creatura<sup>31</sup> per aver udito la «voce della vocazione»<sup>32</sup>. Egli è attraversato dall'evento che produce in lui una nuova soggettivazione. La fede (*pistis*) che scaturisce dall'evento – la resurrezione di Cristo, la chiamata dell'apostolo – è infatti innanzitutto fedeltà all'evento stesso che «elimina lo scarto tra soggetto e soggettivazione», attivando «il soggetto al servizio della verità»<sup>33</sup>.

La *soggettivazione* crea lo spazio di una liberazione che assume per Pasolini sin dal 1966 una caratura politica. Paolo è infatti, per il poeta, colui che demolisce «rivoluzionariamente, con la semplice forza del suo messaggio religioso, un tipo di società fondata sulla violenza di classe, l'imperialismo e soprattutto lo schiavismo»<sup>34</sup>. Dar forma a tale potenza politica implicita nella figura paolina è l'obiettivo del progetto stilato nel 1966 che permarrà, come una necessità ambigua e ineludibile, nelle fasi successive del lavoro, nelle complicazioni che Pasolini vi introduce.

---

<sup>30</sup> Utilizziamo il termine “evento” – categoria filosofica centrale nel panorama della filosofia contemporanea – nella prospettiva datane dal filosofo francese Alain Badiou, che risulta centrale per il presente lavoro, già a partire dal testo *L'essere e l'evento* (Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2018) e, in particolare, nel testo che l'autore dedica proprio a San Paolo (A. Badiou, *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, Cronopio, Napoli 2018). Se risulta pressoché impossibile fornire una definizione univoca all'evento, esso sembra presentarsi nel pensiero del filosofo come l'irruzione di una frattura, di un *incalcolabile* che solo a posteriori, a partire dal *sito* che produce e dalla *fedeltà* che suggerisce, è definibile come tale. Esso sembra dunque implicare una temporalità puntuale e un a-posteriori costitutivo.

<sup>31</sup> Cfr. 2Cor 5, 17; Gal 6, 15.

<sup>32</sup> P.P. Pasolini, *Appendice ad Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 2027.

<sup>33</sup> A. Badiou, *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, cit., p. 126. Se, a partire dall'evento(-Cristo) la distinzione tra soggetto e soggettivazione è annullata, è perché ciò implica una destituzione di ciò che il soggetto è stato nella metafisica occidentale, inaugurando un nuovo pensiero della soggettività.

<sup>34</sup> P.P. Pasolini, *Appendice ad Appunti per un film su San Paolo*, cit., pp. 2024-2025.

## 1.2 Poetica dell'*inattuale*

La centralità della figura dell'apostolo nella riflessione pasoliniana si traduce naturalmente in una domanda di carattere estetico: come mostrare, nel cinema, la potenza politica della figura e del messaggio paolino? Per dar forma alla potenza del messaggio rivoluzionario di Paolo, Pasolini immagina di scegliere alcuni episodi «tipici», significativi e determinanti, «rappresentativi di intere serie di altri episodi che non possono essere narrati»<sup>35</sup>, «raccontati in modo da includere il più possibile anche gli altri»<sup>36</sup>. Gli episodi che Pasolini sceglie di inserire nel film sono schematicamente presentati nella bozza iniziale del progetto: *Il martirio di Santo Stefano* si svolge a Parigi, durante l'occupazione nazista. Stefano muore come un partigiano, martirizzato dai collaborazionisti. Paolo assiste al linciaggio. La vicenda sarà ricostruita seguendo fedelmente gli *Atti degli apostoli*: «Nessuna parola sarà inventata o aggiunta»<sup>37</sup>. La seconda parte del film, *La folgorazione*, dà forma alla chiamata di Paolo che, sulla via di Damasco – divenuta, nella lunga serie di trasposizioni pasoliniane, Barcellona –, «è colto dalla luce»<sup>38</sup>; la terza parte è intitolata da Pasolini *Idea di predicare ai gentili*. La potenza politica della vocazione paolina, a questo punto, si duplica, facendosi operante nel mondo storico. Se i cristiani si configurano come forza rivoluzionaria-partigiana contro il regime nazista e i collaborazionisti che ne salvaguardano la vigenza; se già la chiamata di Paolo si configura come una vera e propria rivoluzione<sup>39</sup>, l'idea di predicare ai gentili sarà presentata, nel film pasoliniano, come una «rivoluzione nella rivoluzione»<sup>40</sup>. Predicando ai gentili Paolo destabilizza persino l'ordine interno alla comunità cristiana, inaugurando la portata universale del messaggio evangelico.

Nelle sequenze successive all'«illuminazione» di Paolo, Pasolini immagina di mostrare le «avventure della predicazione» dell'apostolo mostrando la sua opera di evangelizzazione presso le classi agiate dell'epoca (l'élite liberale e scettica di Atene, di Corinto), e, insieme,

---

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 2027.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 2025.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 2026.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 2027.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 2024. Già nel 1964, in un'intervista su marxismo e cristianesimo, al giornalista che illustrava la differenza tra i due attraverso le parole più dure di Paolo nella *Lettera ai Romani* – «Ogni persona sia sottoposta all'autorità superiore, perché non vi è autorità se non da Dio, talché chi resiste all'autorità resiste a Dio» (Rm 13, 1-2) – Pasolini rispondeva: «Le vedo [queste affermazioni] semplicemente, prima di tutto, da un punto di vista storicistico. È evidentemente assurdo pensare che San Paolo potesse avere la tessera del Partito Comunista in tasca. Queste frasi vanno collocate in una situazione storica [...] Allora a quei tempi la rivoluzione predicata dal Vangelo e da San Paolo avveniva, doveva avvenire, su un altro piano; ma pure era rivoluzione: tant'è vero che la schiavitù è stata distrutta proprio dal cristianesimo». P.P. Pasolini, *Marxismo e cristianesimo*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 819-920.

<sup>40</sup> P.P. Pasolini, *Appendice ad Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 2027.

presso coloro che appartenevano alle classi povere, escluse dall'ordine del potere come dall'ordine della salvezza. In particolare, Pasolini immagina di dedicare alcune sequenze alla predicazione paolina agli operai e gli artigiani, antichi proletari prima che ogni proletariato fosse storicamente esistente, e «al sottoproletariato più sordido e abbandonato», quel sottoproletariato che era stato protagonista del cinema pasoliniano nella prima metà degli anni sessanta. La predicazione di Paolo si infila dunque negli assetti politico-economici della contemporaneità, declinata dal marxista eterodosso Pasolini attraverso i termini della lotta di classe. A queste sequenze segue una parte dedicata al sogno del Macedone (di cui si legge in *Atti*), che Pasolini sostituirà con il «Sogno di un tedesco», e alla «passione religiosa e politica» di Paolo che si snoda, come un'ondata rivoluzionaria, attraverso il mondo antico, «da Gerusalemme a Cesarea». Il film si sarebbe concluso, nel progetto pasoliniano, a Roma/New York. La scelta di concludere qui il film non è casuale. New York è infatti per il poeta immagine duplice, stratigrafica: essa è espressione del «mondo della potenza, della ricchezza immensa dei monopoli», da una parte, e, dall'altra, «dell'angoscia, della volontà di morire, della lotta disperata dei negri che San Paolo si trova a evangelizzare»<sup>41</sup>.

Attraverso la parola, Paolo compie la propria impresa insieme religiosa e politica, santa e rivoluzionaria. La parola, espressione della vocazione e della santità dell'apostolo, è infatti il «segno» messianico della chiamata – della partecipazione dell'apostolo alla «rivoluzione» di Cristo – e lo strumento della sua azione militante<sup>42</sup>, che a New York giunge al suo apice.

Reduce da un soggiorno nella città, Pasolini individua infatti in New York l'ambientazione perfetta per il proprio progetto; essa appare al poeta come *visione* di un crocevia inaudito, quasi impensabile, di contraddizioni tanto radicali da far ipotizzare una guerra civile imminente e tanto vitali – nella loro profonda, anarchica tragicità – da alimentare l'immaginazione e l'entusiasmo politico pasoliniano<sup>43</sup>. È infatti a New York che Paolo subirà il martirio:

---

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 2030.

<sup>42</sup> È ancora Alain Badiou a evidenziare la centralità del nesso evento-parola nella nuova soggettivazione e nella missione paolina. Riprendendo le parole di Paolo, che devono aver colpito fortemente lo stesso Pasolini («Vicina a te è la parola, nella tua bocca e nel tuo cuore, questa è la parola della fede»; *Rm.* 10, 6-10), Badiou sembra indicare nell'azione militante – indissolubile dalla proclamazione della propria fede – il «farsi-evento» dell'evento-chiamata. Egli scrive infatti: «Citando il Deuteronomio, Paolo ricorda che «la parola ti è vicina, è nella tua bocca (στόμα) e nel tuo cuore (καρδία)». Se l'intima convinzione, quella del cuore, è certamente necessaria, solo la pubblica confessione della fede mette il soggetto nella prospettiva della salvezza. Non è il cuore a salvare, è la bocca». A. Badiou, *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, cit., p. 136. Sebbene il «militante» Pasolini sia certamente prossimo a tale prospettiva – che, ripetiamolo, deve aver contribuito all'interesse pasoliniano per l'apostolo – questa centralità della parola assume nel progetto pasoliniano, come vedremo, una caratura inedita, contribuendo a delineare un diverso statuto estetico dell'opera attraverso il rapporto tra voce, scrittura e immagine.

<sup>43</sup> Al viaggio di Pasolini a New York Oriana Fallaci dedica un «reportage»-intervista da cui si evince l'entusiasmo del poeta per la città, O. Fallaci, *Un marxista a New York*, in *L'Europeo* n. 42, 13 ottobre 1966, ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1597. Pasolini tornerà a esprimersi su New York, «città sublime» su «Il caos» (cfr. P.P. Pasolini, *New York città sublime*, in *Il caos*, cit., pp. 166-167).

San Paolo subirà il martirio in mezzo al traffico della periferia di una grande città, moderna fino allo spasimo, coi suoi ponti sospesi, i suoi grattacieli, la folla immensa e schiacciante, che passa senza fermarsi davanti allo spettacolo della morte, e continua a vorticare intorno, per le sue enormi strade, indifferente, nemica, senza senso<sup>44</sup>.

Nella città culla del potere contemporaneo, in cui l'“attualità” si mostra con un'evidenza assoluta in tutta la sua violenza e nell'estrema tragicità delle sue contraddizioni, la parola santa di Paolo echeggia, producendo insieme un contatto e una frattura: «Il contrasto tra la “domanda attuale” rivolta a Paolo e la sua risposta santa»<sup>45</sup> rende operante il rapporto complesso tra mondo della storia e mondo del divino in cui Pasolini riconosce il cuore tematico del film.

Il film sarà interamente attraversato da questa tensione, che rivela la profonda *inattualità* di Paolo.

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 con un linguaggio tipico di San Paolo, *universale ed eterno, ma inattuale* (in senso stretto)<sup>46</sup>.

Universale ed eterno – in quanto inscindibile dalla verità che si propone di annunciare a ciascuno –, al tempo stesso il linguaggio di Paolo appare, di fronte alle domande degli uomini moderni, *inattuale*. Se con il termine “attualità” Pasolini sembra intendere l'epoca a lui contemporanea ma anche, più radicalmente, il mondo della Storia nel suo carattere insieme “presente” e astratto, l'*inattualità* di Paolo – che sembra coincidere con il “divenire operante” dell'evento che lo attraversa, della santità – coincide con la definizione che dell'inattualità dà il filosofo Friedrich Nietzsche, ben conosciuto dal poeta, secondo cui «operare in maniera inattuale nel nostro tempo» vorrebbe dire operare «*contro il tempo* e, in questo modo, *sul tempo* e, speriamo, a favore di un *tempo a venire*»<sup>47</sup>.

Così la parola di Paolo, operando *contro, sul e a favore* di un tempo a-venire, si fa operante nella realtà.

---

<sup>44</sup> P.P. Pasolini, *Appendice ad Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 2030.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 2029.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 2025.

<sup>47</sup> F. Nietzsche, *Prefazione a Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 2016, pp. 10-11.

Quanto più “santa” è la sua risposta, tanto più essa sconvolge, contraddice e modifica la realtà attuale<sup>48</sup>.

Nel chiasmo tra mondo della storia e mondo del divino, tra attualità e santità, Paolo avrebbe compiuto, nel progetto pasoliniano, la sua missione a favore di un tempo *a-venire*, sconvolgendo, contraddicendo, modificando l’esistente.

Se dunque Paolo può essere intercessore per indagare la contemporaneità, è perché, sembra dire Pasolini, la profonda *attualità* di San Paolo consiste, proprio e innanzitutto, nella sua *inattualità*.

L’entusiasmo di Pasolini per la realizzazione del film dovrà però presto arenarsi di fronte ad imprevisti ostacoli produttivi.

Nel giugno del 1966 Don Emilio Cordero risponderà infatti alla lettera con cui Pasolini presenta la bozza del progetto scrivendo:

Caro Pasolini,

Ho desiderato e sperato tanto di fare un film su San Paolo con Lei. Purtroppo questo momento non è ancora giunto.

Speravamo di concludere in questi giorni la vendita dei film prodotti, ma sfortunatamente una delusione si è aggiunta alle altre, e così siamo di nuovo da capo.

Quindi per ora niente produzione.

Per questo motivo non posso più chiederLe né di attendere... né di impiegare gratuitamente del tempo per lo studio di un film di cui non possiamo prevedere una prossima realizzazione.

Sono sicuro – e lo sono con me, sia pure sotto un altro aspetto i miei Superiori – che il progetto da Lei studiato sia valido e di grande interesse<sup>49</sup>.

Pasolini esprime, in risposta, il proprio profondo rammarico per l’impossibilità di realizzare quel progetto che sentiva, ormai, appartenergli profondamente<sup>50</sup>.

Ma la possibilità di una futura produzione non è del tutto esclusa dal sacerdote, che il 25 giugno risponde così, evocando San Paolo, al poeta:

Caro Pier Paolo,

---

<sup>48</sup> P.P. Pasolini, *Appendice ad Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 2030.

<sup>49</sup> P.P. Pasolini, *Lettere*, cit., pp. 615-616.

<sup>50</sup> Leggiamo: «Caro Don Cordero, che grande, che vero dispiacere. Lei certo lo immagina, è inutile che glielo dica. Mi si è oscurato il giorno intorno, quando, arrivando a casa, ho letto le sue parole. Devo proprio rassegnarmi a non fare il film per sempre? Oppure c’è ancora qualche possibilità fra due o tre anni? O devo pensare che il mio progetto e la mia persona sono considerati un rischio, e che quindi non esiste nessuna reale possibilità anche in un futuro più lontano? Riceva i più cordiali saluti dal suo afflitto Pier Paolo Pasolini». *Ivi*, p. 619.

«... nolite flere sicut qui spem non habent...» (San Paolo), così mi ha risposto il Superiore quando gli feci vedere la Sua.

Effettivamente né il Suo progetto e tanto meno la Sua persona sono state da noi accantonate.

Se le attuali circostanze cambieranno, – e tutto fa sperare bene, – si potrà riprendere il discorso, e – speriamo – arrivare a conclusioni positive.

Quindi non rinuncia, ma attesa; non desolazione, ma speranza... «soprattutto sempre galleggi la speranza».

Anch'io oggi mi sento rinfrancato.

Cordiali saluti

Don Emilio Cordero<sup>51</sup>.

Nel 1968, anno della contestazione giovanile, Pasolini torna a lavorare al progetto per un film su San Paolo, realizzando una sceneggiatura dettagliata del film da farsi. Di fronte alla novità della contestazione, l'*inattuale attualità* dell'apostolo si caricherà di nuove domande, di nuovi interrogativi, di un nuovo, duplice volto.

### 1.3 Paolo tra rivoluzione e *stasis*

Nel 1968 sembrano aprirsi nuove possibilità per la realizzazione dell'ormai amato film su San Paolo. Un nuovo abbozzo di sceneggiatura è pronto, e viene inviato dal poeta a Don Emilio Cordero. Pasolini termina di scrivere il trattamento nel mese di maggio, apportando correzioni fino al mese di giugno dello stesso anno. Il poeta annuncia così la nuova stesura del progetto al sacerdote, il 9 giugno 1968:

Caro Don Cordero,

questo non è naturalmente che un bozzettone ora farraginoso ora schematico del nostro FILM TEOLOGICO (comincio a innamorarmi di questo titolo). Lei lo legga come tale, tenendo conto soprattutto che è ancora molto provvisoria la distribuzione dei passi delle Lettere, e che, soprattutto, tali passi vanno riscritti, perché le traduzioni che ho adoperato sono orribili. Ci sarà anche naturalmente da aggiungere o da togliere qualche scena (mi è rimasta in petto una scena che sia analoga alla protesta degli operai di una fabbrica di certe statuette di argento a Efeso, contro Paolo: l'analogia sarebbe col rapporto moderno tra operai e Chiesa – che sembra non parlare per loro. Questa scena credo che sicuramente la elaborerò e la inserirò)<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> *Ibidem.*

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 639.

Il poeta continua tematizzando quella che appare come la maggiore innovazione introdotta nel progetto rispetto a quanto immaginato solo due anni prima. Pasolini sembra certo che le modifiche apportate provocheranno un certo scandalo tra i membri della Sampaolo film incaricati di seguire il progetto.

Sono certo che sia lei che Don Lamera sarete, come si dice, choccati, da questo abbozzo. Infatti 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 molto tenero con il prete<sup>53</sup>.

La revisione del progetto introduce dunque una modifica essenziale rispetto a quanto previsto inizialmente. La figura paolina si sdoppia: la santità, che espone Saulo a ciò che è fuori di sé e lo fa sorgere come nuova creatura, risulta inscindibile dalla sua missione clericale, dal suo divenire «fondatore di chiese». Il poeta continua scrivendo:

Ma credo che la Chiesa, proprio con Paolo 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>54</sup>.

In questo testo molto denso si accavallano una serie di questioni e di elementi teorici che caratterizzano la nuova sceneggiatura – l'accusa al clericalismo, l'analisi della nuova condizione della Chiesa sotto il magistero di Paolo VI, il rapporto tra Chiesa e potere e tra Chiesa e operai, il ruolo dello spettatore. Tali questioni, che saranno approfondite in seguito, sembrano svilupparsi, come per gemmazione, dal nucleo teorico – ed estetico – che caratterizza la revisione della sceneggiatura. Il film non darà forma alla storia di Paolo, al santo chiamato da Dio, ma a due Paoli: il santo – «quell'uomo che passa improvvisamente da un estremo

---

<sup>53</sup> *Ibidem.*

<sup>54</sup> Il titolo è di origine dantesca; Pasolini trae la citazione da *Paradiso* I,70-71: «Trasumanar significar per verba / non si poria», espressione che indica l'impossibilità di declinare in parole umane il superamento dell'umano.

all'altro»<sup>55</sup> – e il prete. In tale duplicità, seguendo quanto scrive il poeta, si può individuare il nucleo “teologico” dell’opera.

La figura paolina risulta animata da una “contraddizione” che – investendo insieme l’apostolo e il poeta – appare nell’opera pasoliniana come *composizione* ineliminabile. Essa non figura cioè, a partire dal 1968, come contingenza relativa alla vita personale dell’apostolo, ma come una duplicità costitutiva del complesso rapporto tra mondo del divino e mondo della storia – di cui Pasolini già scriveva nel primo abbozzo del progetto –, tra l’evento e la necessità di conferire ad esso una durata.

A partire da tale costitutiva duplicità risulterà possibile ri-leggere la missione dell’apostolo e persino il nuovo “mandato” poetico del regista.

Per comprendere la potenza estetico-politica di tale operazione, si rivela necessario preliminarmente tentare di rispondere ad una domanda: cosa conduce Pasolini a reinterpretare in maniera tanto radicale la vicenda dell’apostolo? Di cosa Paolo – divenuto duplice – si fa *intercessore*, in questa fase – distante solo due anni dalla prima stesura del progetto – dell’opera pasoliniana?

Non è un caso che Pasolini apporti le modifiche brevemente delineate nel 1968, l’anno della rivolta studentesca che si diffonde – con le opportune varianti territoriali, individuate da Pasolini<sup>56</sup> – dall’Europa all’America. La profonda interrogazione suscitata da questo evento epocale della contemporaneità appare in grado di riconfigurare l’analisi politica e insieme, la poetica del regista. Tra il 1973 e il 1975 – ossia nell’epoca della produzione dei saggi poi raccolti in *Scritti Corsari* e *Lettere luterane* – Pasolini individuerà proprio nel Sessantotto l’evento che manifesta, sintomaticamente, e contribuisce a realizzare, storicamente, la rivoluzione interna del capitale già avviata dall’invenzione della lingua italiana come *koinè* tecnico aziendale teorizzata in *Empirismo eretico*<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori 1999, p. 1509.

<sup>56</sup> Pasolini, sin dal già citato articolo redatto da Oriana Fallaci e dedicato al viaggio del poeta a New York, distingue radicalmente la società europea e quella americana, e la contestazione giovanile tra i due continenti. Nel primo caso, la tradizione marxista in stato di crisi fa dei giovani “uomini vuoti” che reiterano gli schemi e le parole d’ordine di un marxismo ormai svuotato della sua potenza. In America, invece, in cui secondo il poeta non si è mai prodotta una vera coscienza di classe e dunque un vero marxismo, i giovani appaiono infinitamente più innocenti, la loro rivolta più fantasiosa, meno ricattatoria e dunque, paradossalmente, più radicale. Pasolini rimane affascinato dalla venatura «misticamente democratica» della contestazione americana, con tutte le contraddizioni che, per un marxista, ciò implica. Queste riflessioni, come vedremo, torneranno nella sceneggiatura. Cfr. su questo P.P. Pasolini, *Un marxista a New York*, cit., pp. 1601-1606.

<sup>57</sup> Tale riflessione, che pervade interamente gli *Scritti Corsari* e le *Lettere luterane*, risulta particolarmente leggibile negli scritti *Acculturazione e acculturazione*, *Il discorso dei capelli*, *Il mio Accattono in tv dopo il genocidio*, *I giovani infelici*. Sebbene nel 1968 Pasolini non avesse ancora sviluppato approfonditamente l’analisi del nuovo potere, si può ipotizzare, a partire da quanto Pasolini scrive già tra il 1968 e il 1969, che le riflessioni

All'altezza della seconda stesura del progetto, il cuore della critica pasoliniana al Sessantotto trova la sua più esatta formulazione negli scritti che Pasolini redige per la rubrica *Il caos* sul giornale "Il tempo", e, in forma poetica, nelle tragedie, composte tra il 1966 e il 1967, su cui Pasolini torna a lavorare negli anni della rivolta studentesca. I giovani ragazzi che si rivoltano, che invadono le strade chiedendo la liberazione dei propri desideri dalla società castrante dei padri, partecipano inconsapevolmente, secondo il poeta, alla ristrutturazione interna della borghesia<sup>58</sup>, che, come scriverà in *Scritti corsari*, necessita dei "figli" per eliminare quanto del vecchio potere clericale-fascista ne impediva la riconfigurazione. Nella tragedia *Calderòn*, Basilio, padre della protagonista Rosaura e re che incarna, nelle sue vicende, le diverse forme assunte dal potere, si fa intercessore dell'interpretazione pasoliniana dell'esito storico del Sessantotto:

Io, Padre, mi sono servito di  
essi [i figli] per liberarmi  
delle mie forme ultime e antiche.  
Ho insegnato loro la lingua  
della rivolta e della rivoluzione.  
Ho molto rischiato.  
Ora però li riprendo con me, perché  
nessuna contestazione a me è sincera<sup>59</sup>.

Il dominio dei padri sembra collassare, sotto la spinta libertaria dei figli, affinché tutto rimanga identico, e la capacità di penetrazione del capitalismo si faccia totalizzante, apparentemente

---

che saranno enucleate negli articoli citati lavorano già carsicamente nella riflessione del poeta, al di là della precisione cronologica dei suoi interventi.

<sup>58</sup> In relazione alla nuova «castrazione» imposta dai figli, Pasolini scrive nella raccolta poetica *Trasumanar e organizzar*, a un anno dall'esplosione dei moti: «Come dicevamo la sera in cui Pierre piangeva, i padri pretendono di castrarci, / ma i fratelli pretendono che ci castriamo da soli». Tuttavia Pasolini, in tale occasione, riconosce una differenza tra i giovani del Sessantotto e i giovani dei movimenti politici successivi al Sessantotto, anch'essi violenti per *mimesis* ma non castranti, come i fratelli di qualche anno più grandi, e tuttavia «ben integrabili». P.P. Pasolini, *Il mondo salvato dai ragazzini (continuazione e fine)*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 39.

<sup>59</sup> P.P. Pasolini, *Calderòn*, in *Teatro*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2001, p. 754. È interessante notare che Basilio, incarnazione del potere e delle sue riconfigurazioni storiche nella tragedia, si configura come Re-Padre che, nel corso della tragedia, muterà per tre volte la propria forma. Come Pasolini afferma esplicitamente nell'autorecensione della tragedia scritta nel 1973 – quindi in una fase molto avanzata del lavoro sulla sceneggiatura dedicata a San Paolo –, Basilio, giunto all'ultima delle sue trasformazioni, dopo essere stato Re-Padre e «astrazione celeste», diviene marito piccolo-borghese; egli cioè si "ricrea" per la terza volta ma, per la prima volta, ricreandosi si produce così come egli non era mai stato. Scrive Pasolini: «Si è, per l'ennesima volta, ricreato, ma, per la prima volta, non più uguale a sé stesso» (il corsivo è di Pasolini). P.P. Pasolini, *Calderòn*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, a cura di Walter Siti, Mondadori, Milano 1999, p. 1935.

invincibile. L'opposizione al potere lavora, inconsapevolmente, per il mantenimento del potere, non riconoscendo la propria complicità con esso<sup>60</sup>.

Nella nota polemica pasoliniana verso i ragazzi che partecipano agli scontri di Valle Giulia, intitolata *Il PCI ai giovani!*, Pasolini riconosce nella rivolta dei giovani una forma inedita di conflitto, non più pensabile nella forma tradizionale della lotta di classe, ma in cui centrale appare il carattere paterno-filiale, al limite familiare, che ne caratterizza la forma:

Per chi, intellettuale o operaio,  
è fuori da questa vostra lotta, è molto divertente l'idea  
che un giovane borghese riempia di botte un vecchio  
borghese, e che un vecchio borghese mandi in galera un  
giovane borghese.

Blandamente i tempi di Hitler ritornano: la borghesia  
ama punirsi con le sue proprie mani<sup>61</sup>.

Ai giovani che chiedono la conquista del potere mentre «coi fatti, chiedete solo ciò/ a cui avete diritto (da bravi figli borghesi):/ una serie di improrogabili riforme/ l'applicazione di nuovi metodi pedagogici/e il rinnovamento di un organismo statale»<sup>62</sup>, Pasolini oppone due istanze irriducibili, eppure saldamente legate: l'esigenza di abbandonare persino l'idea del potere – «Un borghese redento deve rinunciare a tutti i suoi diritti,/ a bandire dalla sua anima, una volta per sempre,/l'idea del potere» – e l'assunzione di un compito rivoluzionario autentico, figurativamente incarnato da un'immaginifica occupazione delle Federazioni e persino della sede del Partito Comunista, anch'esso espressione del potere borghese dei padri ma che si propone ancora, nonostante tutto, come obiettivo teorico la distruzione del potere<sup>63</sup>. Di fronte

---

<sup>60</sup> È quanto Pasolini rimprovera anche ai giovani di Lotta Continua nella propria autorecensione della tragedia *Calderòn* in cui si difende dall'accusa di aver scritto una tragedia che, volendo essere politica, mancava in realtà il proprio compito. Scrive infatti: «I giovani di Lotta Continua sono stati, dunque, limitati nella loro azione politica da questi due dati: a) non hanno saputo o voluto individuare quanto di "intimo" li legasse al potere, nel cui spazio sono nati e si sono educati, conservandone molti caratteri sotto l'etichetta di purezza assoluta che si sono ingenuamente attribuiti; b) hanno pronunciato sul Potere un aprioristico giudizio di stupidità, che è poi ricaduto sulla loro lotta». P.P. Pasolini, *Calderòn*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1936.

<sup>61</sup> P.P. Pasolini, *Il PCI ai giovani!* (*Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da una «Apologia»*), in *Empirismo eretico*, cit., p. 152.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>63</sup> Scrive Pasolini: «Spero che l'abbiate capito/che fare del puritanesimo/è un modo per impedirsi/la noia di un'azione rivoluzionaria vera./Ma andate, piuttosto, pazzi, ad assalire Federazioni!/ Andate a invadere Cellule!/andate ad occupare gli usci/ del Comitato Centrale: Andate, andate/ ad accamparvi in Via delle Botteghe Oscure!/ Se volete il potere, impadronitevi, almeno, del potere/di un Partito che è tuttavia all'opposizione/ (anche se malconco, per la presenza di signori/ in modesto doppiopetto, bocciofili, amanti della litote./ borghesi coetanei dei vostri schifosi papà)/ ed ha come obiettivo teorico la distruzione del Potere./ Che esso si decide a distruggere,

al “terrorismo ideologico” dei giovani – che successivamente Pasolini arriverà a definire come «fascismo di sinistra» –, all’uso ricattatorio della rivolta che essi rivendicano<sup>64</sup>, la consapevolezza pasoliniana dell’incapacità della Sinistra di comprendere i rapporti di forza delineati dal Sessantotto si unisce alla critica del poeta verso l’Opposizione al potere che, in realtà, come già sostenuto dal poeta in *Poesia in forma di rosa*, ne è il corrispettivo simmetrico. In *Progetto di Opere future*, infatti, Pasolini scriveva: «Va verso il futuro il Potere, e lo segue, nell’atto trionfante, l’Opposizione, potere nel potere»<sup>65</sup>.

Di fronte alla falsa alternativa proposta dal potere, di fronte al pericolo di diventarne egli stesso strumento attraverso la propria opposizione o di diventare a propria volta ricattatorio nei confronti dei giovani in rivolta, il poeta si trova di fronte a un’impasse<sup>66</sup>.

La lotta di classe, all’interno della quale l’intellettuale era «una guida spirituale dell’aristocrazia operaia e della borghesia colta»<sup>67</sup>, pur continuando a esistere come spettro<sup>68</sup>, sembra far luogo ad una forma, insieme antica e nuova di conflitto.

---

intanto,/ ciò che un borghese ha in sé,/dubito molto, anche col vostro apporto,/se, come dicevo, buona razza non mente...», *Ivi*, p. 155.

<sup>64</sup> Questo tema è ampiamente affrontato da Pasolini, in particolare nei componimenti raccolti nel volume poetico *Trasumanar e Organizzar*, che sarà analizzato in seguito. Il carattere «terroristico» e ricattatorio del nuovo cliché proposto dagli studenti è, per Pasolini, segno della presenza del «male borghese», come scrive su “Il tempo” nell’agosto 1968: «Sintomo sicuro della presenza del male borghese è appunto il terrorismo, moralistico e ideologico: anche nelle sue forme ingenuie (per es. tra gli studenti)». P.P. Pasolini, *Il caos*, cit., p. 11.

<sup>65</sup> P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, in *Tutte le poesie I*, cit., p. 1256.

<sup>66</sup> «Cacciato, come traditore, dai centri della borghesia, testimone esterno al mondo operaio: dov’è l’intellettuale, perché e come esiste?», P.P. Pasolini, *Dov’è l’intellettuale, perché e come esiste?*, in *Il caos*, Garzanti, Milano 2022, p. 11.

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

<sup>68</sup> In tal senso è possibile scorgere tale carattere “spettrale” della lotta di classe e della Resistenza già in *Poesia in forma di rosa*, in particolare nei testi *l’Alba Meridionale* e, soprattutto, *Vittoria*, che chiude il poema. Qui Pasolini immagina la discesa dai monti dei vecchi partigiani che, come spettri, invadono le strade: «E i giovani cadaveri con la spolverina/che usava in quegli anni, i calzoni/larghi, e sulla chioma partigiana la bustina/militare, scendono lungo i muraglioni/dove stanno i mercati, giù dai viottoli/che uniscono i primi orti ai costoni//delle colline: scendono dai cimiteri. Giovanotti/con negli occhi qualcos’altro che amore:/una follia segreta, di uomini che lottano//come chiamati a un destino diverso dal loro./Con quel segreto che non è più segreto,/ scendono giù, muti, nel primo sole./e, pur, così vicino alla morte, il loro è il passo lieto/di chi ha tanto cammino da fare nel mondo./Ma essi sono abitanti del monte, del greto//selvaggio del fiume padano, del fondo/della fredda pianura. Cosa fanno fra noi? Tornano, e nessuno li ferma. Non nascondono//le armi – che stringono senza dolore né gioia –/e nessuno li guarda, come accecato dal pudore/per quell’oscuro brillare di mitra, quel passo d’avvoltoi,//che scendono al loro oscuro dovere, nella luce del sole». P.P. Pasolini, *Vittoria*, in *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 2017, pp. 199-200. Vedremo il carattere estetico-politico della “spettralità” del comunismo nell’opera del poeta. Appare intanto senz’altro significativo che il filosofo francese Alain Badiou, che dedica un capitolo del suo testo su San Paolo alla sceneggiatura pasoliniana, rifletta sull’opera del poeta altri due scritti. Il primo, dedicato alla celebre raccolta *Le ceneri di Gramsci* (in A. Badiou, *Alla ricerca del reale perduto*, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 33-52), individua il cuore teorico del lavoro pasoliniano nell’interrogazione intorno al Reale della storia. Il secondo, espressamente dedicato al testo *Vittoria*, è dedicato alla complessa dialettica tra distruzione, negazione e sottrazione. Se la negazione senza la distruzione diviene, nella prospettiva del filosofo francese, mera opposizione che, sostituendo «le regole della storia, o le regole dell’economia, alla rottura dell’Evento» (A. Badiou, *Destruction, Negation, Subtraction*, in T. Hildebrandt, G. Tusa, *PPPP Pier Paolo Pasolini Philosopher*, Mimesis International, Roma 2022, p. 303, trad. mia), rende misteriosamente complici del potere («e va//dove il nemico va/condotto dalla storia/ch’è storia di tutti e due, e li fa, nel profondo/stranamente fratelli»; P.P. Pasolini, *Vittoria*, cit., p. 202), la negazione senza sottrazione si configura come una negazione distruttiva, un’altra forma

Pasolini interpreta infatti il conflitto tra padri autoritari e figli sessantottini secondo il paradigma della *guerra civile*. Esso sarebbe un conflitto tutto interno alla classe egemone, alla borghesia. In conclusione del componimento *Il PCI ai giovani!* Pasolini scrive infatti:

Oh Dio! che debba prendere in considerazione  
l'eventualità di fare al vostro fianco la Guerra Civile  
accantonando la mia vecchia idea di Rivoluzione?<sup>69</sup>

Se il comunismo appare ancora «l'unico strumento davvero pericoloso/ per combattere contro i vostri padri», la contestazione<sup>70</sup> dei figli borghesi «né obbedienti né disobbedienti» sembra non rispondere al paradigma della lotta di classe. Sospesi tra contestazione e rivoluzione, anch'essi si trovano, come il poeta, di fronte a uno stallo che ne produce e ne depotenzia, al tempo stesso, ogni istanza. Tale guerra civile si esercita attraverso la distruzione del Passato, affidata dalla borghesia al potere, per procura, proprio ai giovani sessantottini. Nella *Poesia della tradizione*, contenuta nella raccolta poetica *Trasumanar e organizzar*, Pasolini si rivolge alla nuova generazione incaricata di distruggere, per conto dei padri, la stessa storia borghese, divenuta scomoda al nuovo potere:

Oh generazione sfortunata![...]  
Venisti al mondo, che è grande eppure così semplice,  
e vi trovasti chi rideva della tradizione,  
e tu prendesti alla lettera tale ironia finalmente ribalda,  
erigendo barriere giovanili contro la classe dominante del passato  
la gioventù passa presto [...]  
e così capirai di aver servito il mondo contro  
cui con zelo “portasti avanti la lotta”:  
era esso che voleva gettar discredito sopra la storia – la sua;  
era esso che voleva far piazza pulita del passato – il suo;  
oh generazione sfortunata, e tu obbedisti disobbedendo!

---

terroristica di potere. Nella prospettiva di Badiou, sposata nel presente lavoro di ricerca, il testo di Pasolini tenterebbe, invece, di riscrivere i rapporti tra negazione, distruzione e sottrazione, immaginando una sottrazione radicale, insieme distruttiva e creatrice: «La via della libertà è una via sottrattiva». A. Badiou, *Destruction, Negation, Subtraction*, in T. Hildebrandt, G. Tusa, *PPPP Pier Paolo Pasolini Philosopher*, Mimesis International, Roma 2022, p. 304, trad. mia.

<sup>69</sup> P.P. Pasolini, *Il PCI ai giovani!*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 156.

<sup>70</sup> Pasolini istituisce una differenza tra contestazione e rivoluzione nel *Dialoghetto con Moravia* contenuto in P.P. Pasolini, *Il caos*, cit., pp. 48-51.

Era quel mondo a chiedere ai suoi nuovi figli di aiutarlo  
a contraddirsi, per continuare [...]»<sup>71</sup>

Se, nella prospettiva pasoliniana, «solo la rivoluzione salva il passato»<sup>72</sup>, in quanto solo i marxisti amano la tradizione, il nuovo assetto del potere borghese mette in discussione la stessa possibilità che un passato possa ancora darsi. Obbedendo senza essere obbedienti e disobbedendo senza essere disobbedienti<sup>73</sup>, i giovani partecipano della guerra civile che sancirà il trionfo della borghesia, la sua conquista dell'intera umanità. Attraverso la distruzione del passato – che si propone sempre anche come distruzione linguistica delle lingue sopravvivenute – «la borghesia sta trionfando, sta rendendo borghesi gli operai, da una parte, e i contadini ex coloniali dall'altra. Insomma, attraverso il neocapitalismo la borghesia sta diventando la condizione umana»<sup>74</sup>. La vittoria della borghesia come classe definitivamente egemone consisterà nel far coincidere la storia dell'umanità con la storia borghese, svuotata ormai da ogni vera tradizione, da ogni possibilità di “salvare i fenomeni” della storia dalla Storia.

La guerra civile che, secondo Pasolini, si delinea con il Sessantotto, non si configura dunque come una semplice lotta intestina; essa sembra rispondere, più radicalmente, al paradigma con cui la *stasis* si è configurata nella storia dell'Occidente: essa è infatti, sempre, «il tentativo di catturare un'esteriorità ed espellere un'intimità»<sup>75</sup>.

Nella *stasis*, nella guerra civile, l'uccisione di ciò che è più intimo e l'uccisione di ciò che è più estraneo, infatti, si confondono; essa non appare inquadrabile in un conflitto interno all'*oikos*, alla dimensione impolitica della casa; al tempo stesso, essa non si presenta come un conflitto esclusivamente politico, legato al teatro della *polis*.

La guerra civile, di cui il Sessantotto è espressione, funziona piuttosto come soglia, come zona di indifferenza che politicizza ciò che è apparentemente impolitico ed “economizza” la *polis*, il politico. Pasolini indaga i mutamenti occorsi a partire dal Sessantotto tentando di dare forma a tale soglia che congiunge, inverte, disgiunge i processi «polarmente opposti di

---

<sup>71</sup> P.P. Pasolini, *La poesia della tradizione*, in *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano 1975, pp. 120-121.

<sup>72</sup> «Tradizione e marxismo. Sì, insisto: solo il marxismo salva la tradizione. Oh, ma capiscimi bene! Per tradizione intendo la grande tradizione: la storia degli stili. Per amare questa tradizione occorre un grande amore per la vita. La borghesia non ama la vita: la possiede. E ciò implica cinismo, volgarità, mancanza reale di rispetto per una tradizione intesa come tradizione di privilegio o come blasone. Il marxismo, nel fatto stesso di essere critico e rivoluzionario, implica l'amore per la vita, e, con questo, la revisione rigenerante, energetica, amorosa, del passato della storia dell'uomo, del suo passato», P.P. Pasolini, *Risposta ad un "insoddisfatto"*, Dai *"Dialoghi con Pasolini"* su *"Vie Nuove"* 1962, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1022.

<sup>73</sup> P.P. Pasolini, *Calderò*, cit., p. 738.

<sup>74</sup> P.P. Pasolini, *Appendice a Il PCI ai giovani!*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 158.

<sup>75</sup> G. Agamben, *Stasis, La guerra civile come paradigma politico*, in *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2015*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 263.

politicizzazione e depoliticizzazione»<sup>76</sup>, attraverso cui il “fuori” e il “dentro” vengono a coincidere. Questo paradigma mobile di *esclusione-inclusione* sancirà, con la vittoria storica della missione affidata al Sessantotto, la conquista nell’ordine borghese persino di quel popolo – non identificabile né nel Popolo-classe né nel Popolo-Nazione – che fino ad allora ne era stato escluso, e che di cui Pasolini, nella prima metà degli anni Sessanta, aveva inventato, attraverso il cinema, il *mito*<sup>77</sup>.

Il poeta, sospeso nel “vuoto letterario” nato dalla fine del suo mandato intellettuale, dovrà essere all’altezza della nuova situazione politica, dell’urgenza della riflessione estetica che essa impone.

All’«Opposizione pura» – a-simmetrica tanto rispetto al potere che all’opposizione che ad esso collabora – tematizzata in *Progetto di Opere future* come espressione di un “anarchico” «amore di santità», il poeta deve, per potervi accedere, abdicare, riconoscendo la propria compromissione con l’Ordine e assumendo dunque una posizione indefinibile: l’*ambiguità*.

Al tentativo di offrire una storia ai vinti della Storia attraverso il cinema dovrà essere integrato – senza superamenti<sup>78</sup> – il tentativo di mostrare «ciò che vuole la classe al potere»<sup>79</sup>:

Della mia solitudine di cittadino, io dunque cercherò di analizzare questa borghesia come male dovunque essa si trovi: cioè ormai quasi dappertutto (è un modo “vivace” per dire che il “sistema” borghese è in grado di assorbire ogni contraddizione: anzi, crea esso stesso le condizioni, come dice Lukacs, per sopravvivere superandosi)<sup>80</sup>.

---

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 266.

<sup>77</sup> Già nel 1960, a partire dall’inizio della sua avventura cinematografica, Pasolini appariva consapevole del crollo tendenziale del mito del Popolo nato dalla Resistenza e della tendenziale scomparsa delle culture altre, sottoproletarie e contadine, escluse dallo sviluppo. Il cinema aveva tentato, così, di dar forma a quelle culture sopravvissute, destinate alla scomparsa, eccedenti qualsiasi forma “popolare” conosciuta, producendo, attraverso il cinema, una *tradizione degli oppressi* che fosse, benjaminianamente, non storia parallela a quella dei vincitori, ma immagine di un’alterità radicale. Per comprendere l’impresa cinematografica tentata da Pasolini nella prima metà degli anni sessanta risulta ineludibile il confronto con i testi W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2014, (in particolare p. 79) e G. Solla, *Memoria dei senza nome. Breve storia dell’infimo e dell’infame*, Ombrecorte, Verona 2013.

<sup>78</sup> L’idea che tutto sopravviva, nella storia, e che dunque non si diano superamenti, intesi come sintesi dialettica, fa affermare a Pasolini, in una celebre intervista a Sergio Arecco, la natura anti-hegeliana della propria filosofia e della propria opera, nata dalla fine della “speranza”. Afferma infatti: «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 più ternaria ma binaria. Ci sono solo opposizioni, inconciliabili. Quindi niente “sol dell’avvenire”, niente “mondo migliore”». S. Arecco, *Paolo Pasolini*, Partisan, Roma, 1972, p. 75.

<sup>79</sup> P.P. Pasolini, *Progetto di opere future*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 181.

<sup>80</sup> P.P. Pasolini, *Dov’è l’intellettuale, perché e come esiste?*, in *Il caos*, cit., p. 10-11.

Se l'Unità e l'Ordine appaiono come necessari, se ogni uomo non è che «Ordine (surrettizio),/Unità (fittizia), il tutto con un nome, come i cani»<sup>81</sup>, diverrà necessario scindere tale apparente unità, lavorare per mostrarne le determinazioni, rifiutando di redigere sia un «decalogo dell'ordine» che «i comandamenti del disordine»<sup>82</sup>.

Così il poeta conclude, infatti, il famoso componimento *Il PCI ai giovani!*:

Ma, mi son fermato in tempo,  
salvando insieme,  
il dualismo fanatico e l'ambiguità...  
Ma son giunto sull'orlo della vergogna<sup>83</sup>.

A partire da tali riflessioni è possibile tornare a indagare il progetto della sceneggiatura su San Paolo realizzato da Pasolini nel 1968. È infatti proprio di tale ambiguità – “ontologica” e misteriosa – e della necessità di scindere l'apparente Unità a cui l'uomo contemporaneo è consegnato che Paolo si fa nome. L'ambiguità diviene la categoria attraverso la quale leggere il mistero della realtà e attraverso cui immaginare una nuova strategia poetica.

In tale prospettiva, Paolo diviene intercessore in grado di rendere visibili, attraverso un'inedita lente di osservazione, i mutamenti occorsi nel potere: la costitutiva *ambiguità* dell'apostolo ne fa colui attraverso il quale osservare il funzionamento della macchina di politicizzazione e spoliticizzazione che sancisce il dominio del nuovo potere, e, insieme, immaginare la possibilità della sua destituzione.

Nella vicenda dell'apostolo, la riflessione pasoliniana sul nuovo potere non potrà allora che assumere una caratura teologica o – potremmo dire – *teologico-politica*<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> P.P. Pasolini, *F.*, in *Poesie Marxiste*, in *Tutte le poesie II*, cit., p. 904.

<sup>82</sup> «Insomma: A) Occorre sempre l'Unità, l'Ordine. A meno che fra/cinque minuti non mi convinca nuovamente che devo/partire a freddo dai mille possibili punti, nei mille possi/bili toni, disgregando tutto in infinite iterazioni disso/nanti, di origine politica, onde costruire la sua accennata/ Distruzione e Reintegrazione della poesia./ B) Quello che si è si è: e cosa si è? //A proposito del paragrafo A: quando si comincia da capo ogni possibilità è aperta, soprattutto se si è ignoranti e imbarbariti: ché la vita si presenta come sé stessa: Ontologia e Interrogativo». *Ibidem*.

<sup>83</sup> P.P. Pasolini, *Il PCI ai giovani!*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 156.

<sup>84</sup> La riflessione sulla *stasis* si lega, come mostra Giorgio Agamben, sin dall'origine ad un elemento teologico. Nel dibattito sulla Trinità sviluppatosi nei primi secoli del cristianesimo tra i Padri della Chiesa il tentativo di evitare l'introduzione di una “stasiologia” interna al principio divino ha svolto un ruolo centrale nell'affermarsi della logica “economica” nel paradigma cristiano. L'affermarsi di tale logica “economica” – che, come mostra Agamben, implica una manipolazione del termine “economia” ripreso proprio dalle Lettere paoline – nel tentativo di impedire una frattura politica, sorge dunque da un obiettivo politico. Scrive infatti il filosofo: «La preoccupazione di Gregorio [di Nazianzo] è qui, con ogni evidenza, quella di conciliare il vocabolario metafisico dell'unità della sostanza divina con quello, più concreto e quasi corporeo, della Trinità [...] A questo fine egli ricorre a un registro metaforico che è difficile non definire, con buona pace di Peterson, politico (o teologico-politico): si tratta, infatti, di pensare l'articolazione trinitaria delle ipostasi senza introdurre in Dio una stasi, una

## 1.4 Una teologia politica?

Se la riflessione sul carattere “stasiologico” della rivolta sessantottina e sul volto unitario e totalizzante della contemporaneità passa, per Pasolini, attraverso la peculiare lente di osservazione della vicenda paolina, occorre innanzitutto chiarire cosa si intenda, nel presente lavoro, per “teologia politica”. Nella polisemia del termine “teologico-politico”, che tutt’oggi non smette di essere indagata<sup>85</sup>, Pasolini sembra infatti inserirsi secondo una prospettiva peculiare. Nella riflessione pasoliniana sull’apostolo Paolo, infatti, il termine non sembra rispondere interamente al paradigma della *secolarizzazione* così come esso è stato pensato nell’indagine sul rapporto tra teologico e politico nella modernità. Se, secondo la celebre affermazione di Carl Schmitt, punto di ineludibile confronto di tutta la teologia politica novecentesca, «tutti i concetti più pregnanti della moderna teoria dello Stato sono concetti teologici secolarizzati»<sup>86</sup>, ciò sembra assumere un volto inedito nell’opera pasoliniana, che sembra far propria solo in parte tale definizione. Il teologico appare, nella sceneggiatura, come una *segnatura*, secondo il concetto elaborato dal filosofo italiano Giorgio Agamben:

---

guerra intestina» e ancora: «Il logos dell’“economia”, ha, cioè, in Gregorio, la funzione specifica di evitare che, attraverso la trinità, venga introdotta in Dio una frattura stasiologica, cioè politica. Poiché anche una monarchia può dar luogo a una guerra civile, a una stasis interna, solo lo spostamento da una razionalità politica a una «economica» (nel senso che cercheremo di chiarire) può garantire contro questo pericolo», G. Agamben, *Il regno e la gloria*, in *Homo Sacer*, cit., pp. 395-396. Questa considerazione appare centrale in quanto, come vedremo, la potenza “teologico-politica” iscritta nel volto “clericale” di Paolo, risulterà inscindibile dalla riflessione sulla soglia in cui potere politico e potere economico, disgiungendosi, si articolano in unità.

<sup>85</sup> È impossibile seguire tutte le declinazioni del discorso teologico politico nella contemporaneità. Nella filosofia italiana è possibile riconoscere due linee tendenziali: se Giorgio Agamben, ritiene che, attraverso un lavoro teorico e archeologico, il recupero della teologia politica sia necessario per una comprensione del presente e per pensarne la dismissione attraverso una prospettiva destituente, Roberto Esposito, che pure ha ampiamente riflettuto sulla tradizione teologico politica occidentale, ritiene sia necessario abbandonare i concetti teologico politici, e ripensare il politico a partire da un approccio istituyente e dalla sua tradizione. Al di là di questi due posizionamenti politici e teorici, l’interrogazione sulla teologia politica che trova avvio nei primi secoli del cristianesimo e si dirama fino alla contemporaneità ha conosciuto oggi una nuova popolarità; in tal senso cfr. E. Stimilli (a cura di), *Teologia politica. Genealogia e attualità*, Quodlibet, Macerata 2019. Oltre al gran numero di studi su Carl Schmitt, padre della teologia politica novecentesca, si è assistito in questi anni a un moltiplicarsi di studi sul concetto – paolino e centrale nel dibattito teologico-politico – di *katechon*, che ha guidato diverse interpretazioni della contemporaneità. Cfr. in proposito M. Cacciari, *Il potere che frena*, Adelphi, Milano 2013 e diversi studi internazionali come N. Guilhot, *American Katechon. When Political Theology became International Relation Theory*, in “Constellations”, 17, 2010, pp. 224-253; S. Prozorov, *The Katechon in the Age of Biopolitical Nihilism*, in “Continental Philosophy Review”, 45, 2012, pp. 483-503.

<sup>86</sup> C. Schmitt, *Teologia politica I*, in Id., *Le categorie del ‘politico’*. *Saggi di teoria politica*, a cura di G. Miglio, P. Schiera, Bologna 1972, p. 61.

La segnatura non esprime semplicemente una relazione semiotica fra un *signans* e un *signatum*; essa è, piuttosto, ciò che, insistendo in questa relazione, ma senza coincidere con essa, la sposta e disloca in un altro ambito, inserendola in una nuova rete di relazioni prammatiche ed ermeneutiche<sup>87</sup>.

Come paradigma interpretativo, la secolarizzazione stessa – l’analisi dei concetti che, dal loro primitivo uso nella sfera teologica, sono entrati nella sfera politica – diviene, per Agamben, una segnatura, qualcosa che «in un concetto, lo marca e lo eccede per rimandarlo a una determinata interpretazione o a un determinato ambito, senza, però uscire da esso per costruire un nuovo concetto o un nuovo significato»<sup>88</sup>. Se le segnature appaiono come “marche” che, decifrate, consentono di scorgere relazioni di somiglianza, tali relazioni non esauriscono il loro potenziale teorico. Esse, infatti, “segnano” e lavorano i concetti tanto istituendo somiglianze che producendovi dislocazioni, fratture. La capacità del poeta o – nella prospettiva agambeniana, del ricercatore e del “materialista storico” – consisterà nella capacità di seguire

«il filo sottile e inapparente» delle segnature, «che ne esigono *qui e ora*, a contatto col presente, la lettura»<sup>89</sup>. L’attualità di Paolo – sia del santo, portavoce del *sacro* che rischia di essere rimosso dalla nuova civiltà dei consumi, che del prete – risponde a tale paradigma ermeneutico. Se la redazione della sceneggiatura prodotta da Pasolini nel 1968 appare interamente attraversata dalla scissione paolina<sup>90</sup>, è proprio come *segnatura* che essa può essere riattraversata e ripensata.

Il Paolo santo, il cui corpo appare segnato dalla debolezza, dalla malattia, e il Paolo prete, con il suo volto farisaico, autoritario, sembrano segnare infatti nel lavoro pasoliniano due traiettorie parallele che, susseguendosi nelle diverse sequenze della sceneggiatura, appaiono tuttavia misteriosamente convergenti all’interno del progetto. Sin dall’incipit della sceneggiatura, quando Paolo, secondo la trasposizione pasoliniana, si presenta come un collaborazionista farisaico che perseguita i cristiani-partigiani di stanza nella Parigi assediata (tra il 1938 e il 1944) o come oppositore all’Impero in virtù del carattere reazionario della sua comunità d’appartenenza, l’autore iscrive sull’immagine del suo volto i tratti dell’autorità che saranno nuovamente riconoscibili nel corso della missione di fondazione della Chiesa. Dopo un lungo primo piano sul volto di Paolo, è attraverso il suo sguardo che lo spettatore è costretto ad assistere alla fucilazione del giovane Stefano (scena 7).

---

<sup>87</sup> Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 42-43.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>90</sup> Cfr. T. Subini, *La caduta impossibile: san Paolo secondo Pasolini*, in *Il diletto monte. Raccolta di saggi di filologia e tradizione classica*, cit.

Qualunque sia la sua faccia, essa è la faccia di chi è indurito dal fanatismo, ossia da quella volontà di essere inferiori a sé stessi che hanno gli uomini in certi momenti della storia. Nella faccia di Paolo si legge qualcosa di peggio che la cattiveria: si legge la viltà, la ferocia, la decisione a essere abietto, l'ipocrisia che fa sì che tutto questo avvenga in nome della Legge, o della tradizione – o di Dio. Tutto questo non può che rendere la sua faccia anche disperata. Ad ogni modo, sotto i suoi occhi – con la rapidità infame che toglie valore alla vita – avviene la fucilazione<sup>91</sup>.

Sin dalla prima apparizione dell'apostolo sullo schermo *immaginato* della sceneggiatura, sembra farsi strada ciò attorno a cui ruoterà la riflessione teologico-politica pasoliniana: la questione della Legge. Al principio della sceneggiatura – prima della “caduta” di Paolo – essa appare inscindibile dall'identità etnica cui l'apostolo, chiedendo le credenziali per continuare la propria missione di persecuzione a Damasco (Barcellona), fa appello<sup>92</sup>. Il legame tra legge, carne ed *ethnos* – che Paolo teorizza nelle Lettere – appare in tale approssimazione come orizzonte originario della vecchia Legge, dell'elezione del popolo.

In seguito alla chiamata, ai discepoli partigiani che, con commenti «di carattere moderno, storico, attuale», dichiarano di temerlo in quanto «fascista», «collaborazionista delle SS», «fanatico, servo, volontario e esaltato, del potere», «più zelante di ogni zelante cultore delle tradizioni» che per lui non sono che «autorità e odio, razzismo e discriminazione» (scena 17), Paolo risponde, attraverso le parole tratte dalla *Lettera ai Galati*: «Per la libertà Cristo ci ha liberati»<sup>93</sup>.

L'enunciazione di una tensione e di uno scarto ineliminabile tra Legge (ebraica) e libertà (di Cristo, inaugurata dall'evento) assume, nel corso del progetto, una declinazione complessa. Essa sembra, sin dal principio dell'opera, dar forma a quell'*antinomismo* paolino che il filosofo e rabbino Jacob Taubes aveva riconosciuto come fondamento della teologia politica inaugurata

---

<sup>91</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, in *Per il cinema II*, cit., p. 1888.

<sup>92</sup> Nella sequenza 10, Pasolini infatti, strappando le parole delle Lettere paoline dal loro contesto originario, fa pronunciare a Paolo, deciso a continuare la propria missione “fascista”, queste parole: «Se altri crede di poter aver fiducia nella carne, io più di tutti. Circonciso all'ottavo giorno, della stirpe di Israele, della tribù di Beniamino, Ebreo da Ebrei, Fariseo quanto alla Legge, quando allo zelo, persecutore della Chiesa, irreprensibile quanto alla giustizia, che si fonda sulla legge... (Fil, 3, 3-17)», *Ivi*, p. 1894. Tale sequenza risulta particolarmente significativa per due ordini di ragioni: se da un lato Paolo rivendica l'intima relazione tra la propria identità etnica e la fedeltà alla Legge, mostrando di fatto l'inscindibilità dei due elementi, dall'altro Pasolini, strappando al contesto originario le lettere paoline, strappa la carne stessa da tale indissolubile unione. La *carne*, infatti, come vedremo, si presenta nella prospettiva paolina come un concetto duplice. Essa risponde alla Legge – e dunque al peccato – ma, al tempo stesso, è la carne, attraversata dal soffio spirituale (*pneuma*), a permettere la salvezza. Questa duplicità del concetto di carne – che avrà delle implicazioni fondamentali per la politica dell'immagine pasoliniana – farà la propria, sotterranea, apparizione con il sorgere della duplicità di Paolo in seguito alla chiamata.

<sup>93</sup> Gal 5, 1. In P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1899.

da Paolo. L'antinomismo che egli tematizza nei suoi scritti – insieme teologici e militanti – si proporrebbe, infatti, insieme, come negazione del formalismo della legge politico-religiosa di Israele e come rifiuto della dominazione dell'Impero Romano<sup>94</sup>. Il carattere complesso della Legge – la compatibilità apparentemente impensabile tra l'ordine della Legge degli eletti e quello dei gentili (l'ordine “cosmico” greco, quello “politico” romano) – sembra messo interamente in questione da Paolo.

Nella sceneggiatura, all'enunciazione di questo conflitto tra Legge e libertà, segue la prima apparizione di Paolo malato, segnato dalla meditazione nel deserto durata tre anni. Un lungo primo piano mette in scena la manifestazione epifanica della santità dell'apostolo, che si esprime attraverso i segni di una «misteriosa malattia del corpo» (scena 23): Paolo «è pallido, stravolto, stanco, con la barba lunga, debole, sfinito. È preso nella morsa della sua malattia fisica che lo fa atrocemente soffrire»<sup>95</sup>.

L'annuncio, portato da Barnaba, della prossima partenza per Antiochia, per diffondere il messaggio di Cristo tra i Greci<sup>96</sup>, illumina Paolo di una luce nuova, che ne rivela il carattere duplice (scena 27):

---

<sup>94</sup> Cfr. J. Taubes, *La teologia politica di San Paolo*, Adelphi, Milano 2023. Scrive infatti Taubes, secondo una prospettiva che sembra corrispondere solo in parte alla lettura pasoliniana: «Non sono autorizzato a raffazzonare una spiegazione di che cosa Paolo intenda quando parla di legge (non credo nemmeno che sia così facile). Intende la Torah oppure la legge universale, o piuttosto la legge naturale? Intende un po' tutto, ma non ne ha colpa: risente piuttosto, dell'aura [...] Niente affatto! Egli cerca in tutti i modi di svincolarci da quell'intreccio fra teologia missionaria greca, ebraica ed ellenistica, che allora almeno così mi pare – era diffusissimo. Paolo è un fanatico! È uno zelota, uno zelota ebraico a cui questo passo costa immane fatica. Egli non spende una tale energia interiore per una chiacchiera qualsiasi sulla grande liberalità del *nomos*. Egli è del tutto illiberale, ne sono convinto (sono sempre riuscito a fiutare le trappole di un liberale[...])», *Ivi*, p. 34. La posizione pasoliniana, pur non identificandosi con la prospettiva di un antinomismoradicale delineata da Taubes, sembra condividerne alcuni punti significativi. Il riconoscimento del rifiuto di un “*nomos*” castrante quanto di ogni «liberalità del *nomos*», il suo carattere rivoluzionario, il suo illiberalismo. Se tale prospettiva sembra rispondere alla lettura pasoliniana del volto “santo”, rivoluzionario di Paolo, ciò appare complicato dalla duplicità del volto dell'apostolo che, come vedremo, penetrerà nell'opera sino a mettere in discussione la possibilità di una scissione netta in due volti. La disputa sul rapporto tra Paolo e la Legge ebraica e tra Paolo e la legge imperiale romana ha caratterizzato profondamente il Novecento. Se Taubes sostiene l'antinomismo paolino, ossia una forma radicale di rifiuto della Legge ebraica, tesa a portarla a compimento, secondo la prospettiva che si confà al pensiero «apocalittico della rivoluzione» del rabbino, è Carl Schmitt a segnare in maniera eclatante il paradigma che leggerà Paolo come “apostolo della legge”, a partire in particolare dalla *Seconda Lettera ai Tessalonicesi* e, in particolare, dall'interpretazione della figura paolina del *kathecon*, su cui torneremo (Cfr. C. Schmitt, *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello jus publicum europeum*, tr. it. E. Castrucci, Adelphi, Milano 2003, in particolare p. 43). Le profonde implicazioni della riflessione su Paolo, come elemento dirimente di un pensiero della rivoluzione o della controrivoluzione, centrale per la definizione dei rapporti tra sovranità divina e sovranità statale e per la loro stessa definizione, traspare inoltre nelle lettere tra i due pensatori, frutto anche dei lunghi colloqui svolti sulla *Lettera ai Romani*, e raccolte in J. Taubes, C. Schmitt, *Ai lati opposti delle barricate*, Adelphi, Milano 2008 e J. Taubes, *In divergente accordo. Scritti su Carl Schmitt*, Quodlibet, Macerata 1996. Per una prima, breve ma illuminante introduzione a questi temi nell'opera di Pasolini presa in esame, si veda S. Gentili, *La Legge di San Paolo e la storia del Novecento in Pasolini, Lettere Italiane*, Vol. 60, No. 4 (2008), pp. 543-568, poi riformulato in Id., *Novecento Scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Carocci Editore, Roma 2016.

<sup>95</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1904.

<sup>96</sup> La missione era già stata annunciata a Paolo nella scena 24 dalla voce di Dio, che egli era stato l'unico a poter sentire. In questa sequenza Paolo appare inginocchiato a Notre Dame, dopo un totale della cattedrale vista

Alle parole di Barnaba, il viso di Paolo si è illuminato: e con la luce è tornata però anche in lui la forza dell'uomo d'azione, l'energia del missionario, dell'apostolo della nuova Legge. È vero che la luce che lo illumina viene dal ricordo della voce di Dio che gli è risuonata nel tempio ("Io ti manderò presso le nazioni dei gentili"): tuttavia lo zelo che rinasce in lui è lo zelo del prete, non del santo<sup>97</sup>.

Il Paolo prete fa così la sua prima, esplicita comparsa e, immediatamente, il rapporto tra Legge e liberazione risulta meno trasparente del previsto, difficilmente inquadrabile in un rigido binomio. La luce che illumina l'apostolo, e che occupa lo schermo conducendolo verso la sua missione, è insieme eco visibile, nella memoria, della voce di Dio, della *vocazione* che chiama Paolo alla santità, e luce dello zelo che, abbandonata la vecchia Legge, risorge come correlato della missione dell'annuncio della Nuova Legge.

Paolo è, infatti, colui che rompe con l'ordine della Legge, con l'ordine prescrittivo della Lettera. Tale rottura, tuttavia, implica il sorgere di una soglia attraverso cui vecchia Legge e Nuova Legge, Legge, santità e libertà si approssimano e deviano, caricandosi, di volta in volta, di nuove forze.

Nella sceneggiatura, Paolo continua a predicare, dando scandalo con la propria santità ai greci e ai gentili; proprio attraverso la predicazione, però, sembra compiersi, come per una misteriosa *eterogenesi dei fini*, la missione burocratica, ufficiale, che Pasolini individua nella fondazione della Chiesa. È proprio seguendo le vicende della predicazione dell'apostolo che è possibile approfondire il rapporto tra legge e libertà appena delineato, e scorgere nella figura paolina la segnatura del carattere "teologico" del nuovo potere, di cui Paolo diventa, paradossalmente, fondatore e apostolo.

Nella sequenza 48, l'apostolo, catturato dalla «volontà dell'ordine» che, in seguito allo scompiglio provocato dalla rivoluzionarietà del suo messaggio, tenta di eliminarlo, è fatto prigioniero a Filippi (Monaco o Colonia). Qui appare sullo schermo sconvolto dal suo male; tuttavia, subito dopo la notte, nella sequenza 50

il suo viso è tornato normale. La sua espressione è dura, sicura, quasi autoritaria. (Si direbbe che l'antico Fariseo, nato nella norma, nella legalità e nel privilegio, parli ora in lui, rendendolo irriconoscibile rispetto al Paolo piagato che aveva cantato il canto sacro durante la notte)<sup>98</sup>.

---

dall'esterno che già pre-figura il potente esito della missione paolina. L'apostolo ode la voce di Dio che comanda «Io ti manderò lontano, presso le nazioni dei gentili», *Ivi*, p. 1903.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 1908.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 1935.

Tornato autoritario, Paolo si oppone agli abusi subiti durante la prigionia in nome del proprio diritto legale ad un equo processo. Tra le due apparizioni di Paolo – malato e santo prima, autoritario e legalista poi – Pasolini colloca, non a caso, la confessione di un giovane carceriere che, nella notte della prigionia di Paolo, di fronte allo sguardo dell’apostolo, riconosce la propria complicità con il potere, enunciandone insieme i caratteri:

Tu mi hai ispirato: so con te ciò che non ho mai saputo, perché il tuo sguardo non è dentro di me, né dentro il mondo. Io mi sono confuso con me stesso e il mondo. Ho creduto che il mio dovere fosse qui. Ma il potere che io ho servito non ha un solo modo per escludere, per segregare, martirizzare e assassinare coloro la cui vita esso non considera degna di essere vissuta. Ne ha anche un secondo, che è quello che ha fatto di me un suo servo. Così la mia vita è divenuta degna di essere vissuta davanti al potere [...]. Di quanti delitti sono stato complice, per un odio che per servilismo verso i padroni ho realmente provato, senza rendermi conto che i padroni mi rendevano oggetto della stessa specie di odio, davanti a coloro che invece mi sono fratelli<sup>99</sup>.

Il giovane secondino, penetrato dallo sguardo di Paolo, riesce a divinare – interrogare o rivelare – la propria realtà. Allo stesso modo, attraverso lo sguardo pasoliniano, le parole che egli pronuncia permettono di individuare i nuclei nevralgici del nuovo potere, della forma che la Legge che lo incarna assume. Esso infatti si configura, in prima battuta, come declinazione di una *modalità di esclusione*. In quanto modalità di esclusione esso assume un duplice volto, si esercita attraverso due dispositivi che non sembrano escludersi a vicenda quanto, piuttosto, coesistere. La prima *modalità d’esclusione* consiste nel sopprimere, nel martirizzare «coloro la cui vita non è considerata degna di essere vissuta». La seconda coincide, paradossalmente, con l’integrazione nel potere. È tale integrazione – che sembra configurarsi però come una modalità dell’esclusione – che rende una vita degna di essere vissuta davanti al potere. Come la prima modalità produceva, attraverso l’esclusione, una vita indegna di essere vissuta, così la seconda produce una vita degna di partecipare del potere, eliminando ogni fratellanza tra esclusi in nome di un servilismo e di un odio esercitato, insieme, dal padrone e dal servo e indotto da chi detiene il potere.

---

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 1933. Lo stile della sequenza immaginata dal poeta rievoca il film *Teorema*, a cui Pasolini lavora proprio nel 1968. In *Teorema* infatti i protagonisti, membri di una famiglia della nuova borghesia milanese, saranno sconvolti dall’arrivo di un giovane Ospite, che distruggerà l’identità borghese dei protagonisti. Quando l’Ospite dovrà ripartire, consegnando ciascuno dei personaggi al suo abbandono, questi si rivolgeranno all’Ospite per confessare il cambiamento irrimediabile da lui apportato nella loro vita, secondo modalità che ricordano il “monologo” appena citato.

La riflessione pasoliniana risulta straordinariamente prossima all'analisi sviluppata dal filosofo Giorgio Agamben, che riconosce nella struttura del *bando* il paradigma politico (e insieme già bio-politico) che alimenta la macchina politica occidentale. In un certo senso, nel brano del film, è possibile cogliere il doppio volto del *potere sovrano*, che produce attraverso l'esclusione (il bando) la *nuda vita*, includendola così nel suo ordinamento. Alla tradizionale struttura escludente-includente del potere va affiancandosi, non ancora pienamente rivelata, la struttura includente-escludente, che cattura ogni forma di vita esistente rendendola, proprio attraverso la sua integrazione, degna di essere vissuta, solo apparentemente liberata dalla propria riduzione a *nuda vita*<sup>100</sup>.

Ciò che risulta implicito in tale riflessione viene ulteriormente sviluppato nella sceneggiatura grazie alla messa in forma cinematografica della tensione che Pasolini aveva già annunciato, nella prima redazione del progetto, come il cuore del film: la tensione che oppone alle domande attuali, moderne, storiche rivolte a Paolo le sue risposte sante. Se attraverso questa tensione nel 1966 Pasolini tentava di dar forma all'incontro-scontro, imprevedibile e insintetizzabile, tra mondo della storia e mondo del divino – tra le due temporalità che essi incarnano, *chronos* e *kairos* – nel 1968 la tensione tra le parole di Paolo e quelle degli uditori giunti, nelle varie città che egli attraversa, ad ascoltarlo, rende visibile quella *soglia di intensità* tra la Legge, la sua estensione e la sua infrazione che lavora nella sceneggiatura.

---

<sup>100</sup> Per il concetto di *nuda vita*, cfr. W. Benjamin, *Per la critica della violenza*, in *Angelus novus*, cit., pp. 5-30 e G. Agamben, *Homo Sacer I. Il potere sovrano e la nuda vita*, in *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2015*, Quodlibet, Macerata 2018. Nella sua indagine sulla struttura del potere occidentale, Agamben lega il concetto di «nuda vita» all'istituto giuridico-religioso del bando e alla figura, da esso prodotta, dell'*homo sacer*, colui che, in quanto bandito, poteva essere uccidibile ma non sacrificabile. Scrive Agamben: «Osserviamo ora la vita dell'*homo sacer*, o quelle, per molti versi simili, del bandito [...]. Egli è stato escluso dalla comunità religiosa e da ogni vita politica [...] Inoltre, poiché chiunque può ucciderlo senza commettere omicidio, la sua intera esistenza è ridotta a una nuda vita spogliata da ogni diritto, che egli può solo salvare in una perpetua fuga o trovando scampo in un paese straniero. Tuttavia, proprio in quanto esposto in ogni istante a un'incondizionata minaccia di morte, egli è in perenne rapporto col potere che l'ha bandito. Egli è pura *zoé*, ma la sua *zoé* è presa come tale nel bando sovrano, e deve in ogni momento fare i conti con esso, trovare il modo di eluderlo o di ingannarlo. In questo senso, come saranno gli esuli e i banditi, nessuna vita è più politica della sua». (*Ivi*, p. 164). In tal senso si dovrà interpretare l'affermazione benjaminiana della «colpevolezza della nuda vita naturale» (W. Benjamin, *Per la critica della violenza*, cit., p. 26). «La cifra di questa cattura della vita nel diritto non è una sanzione [...] ma la colpa (non nel senso tecnico che questo concetto ha nel diritto penale, ma in quello originario che indica uno stato, un essere-in-debito: *in culpa esse*) cioè, appunto, l'essere inclusi attraverso un'esclusione, l'essere in relazione con qualcosa da cui si è esclusi o che non si può assumere integralmente. La colpa non si riferisce alla trasgressione, cioè alla determinazione del lecito e dell'illecito, ma alla pura vigenza della legge, al suo semplice riferirsi a qualcosa». G. Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, cit., p. 38. Ogni diritto si fonda dunque su un'esclusione, un'eccezione, e la colpa di cui la *nuda vita* è in quanto tale investita deriva dal suo essere esclusa eppure prodotta dal potere. Non è casuale che Pasolini, che nei suoi film, nella prima metà degli anni sessanta, dà forma a queste vite ad un tempo escluse e incluse dal potere (il *Lumpenproletariat*), anche negli *Scritti corsari* si interroghi sulla duplicità del concetto di *sacertis*, sul carattere ad un tempo sacro e maledetto delle vite che ne sono investite.

Particolarmente significative risultano in tal senso le sequenze in cui Paolo si reca a Bonn (Tessalonica; seq.52); presso la casa di Giasone, a Roma (Atene), presso un salone stampa o una libreria (seq. 57-60), e presso la casa di Priscilla e Aquila a Genova (Corinto). In tali sequenze, è alla voce della borghesia – di cui il cinema pasoliniano parla e a cui, ora, si rivolge<sup>101</sup> – che è affidata la teorizzazione del rapporto che lega Paolo all’istituzione di una Nuova Legge.

La casa di Giasone si presenta, sullo schermo, come «una raffinata casa di grandi borghesi, immensa, ammobiliata raffinatamente ecc: centro di riunioni mondane e forse anche letterarie»<sup>102</sup>; Roma (Atene) appare, come indicato già nel progetto del 1966, «scettica, ironica, liberale»<sup>103</sup>. È il cuore dell’illuminismo greco in cui – come il poeta mostrerà nel film *Medea* nell’anno successivo la revisione del progetto su Paolo – è già possibile riconoscere, nel contatto tra il mito e la contemporaneità, il futuro avvento del materialismo laico e tecnicistico occidentale<sup>104</sup>. Allo stesso modo, la casa di Priscilla e Aquila si presenta come «un lussuoso attico nella zona alta della città [...] Un po’ come la casa di Bonn – cambiate le tradizioni di gusto, di abitudini di razza ecc. – Paolo sta predicando a dei “gentili”, illuminati, intellettuali, signore altolocate, ricchi borghesi spirituali ecc, che lo ascoltano con reverenza»<sup>105</sup>.

---

<sup>101</sup> Se, fino alla metà degli anni sessanta, Pasolini dichiara più volte di non potere e volere dare forma ed espressione alla vita borghese nei suoi film, a causa dell’odio somatico che egli nutriva per la classe egemone, a partire dalla seconda metà degli anni sessanta Pasolini abbandona il proposito di mostrare, nei suoi film, i soli “esclusi” dalla Storia e quello di produrre un cinema gramscianamente “nazional-popolare”: il cinema, prodotto utilizzando gli strumenti offerti dal capitale, dovrà rivolgersi alle élite – in particolare alle nuove élite operaie – conservandosi nell’industria culturale come un *inconsumabile*, rifuggendo di volta in volta, in un continuo braccio di ferro, il rischio di una sussunzione dell’opera funzionale al potere. Cfr. A. Spadino, *Pasolini e il cinema inconsumabile. Una prospettiva critica della modernità*, Mimesis, Milano-Udine 2012.

<sup>102</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1935.

<sup>103</sup> P.P. Pasolini, *Appendice ad Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 2029.

<sup>104</sup> In un’intervista concessa a Jean Dufлот, Pasolini fornisce un’importante chiave di lettura: «*Medea* è il confronto dell’universo arcaico, ieratico, clericale [di *Medea*] con il mondo di Giasone, mondo invece razionale e pragmatico». L’intero dramma, spiega ancora Pasolini, poggia su «questa contrapposizione di due culture, sull’irriducibilità reciproca di due civiltà». La storia di *Medea* «potrebbe essere benissimo la storia di un popolo del Terzo Mondo, [...] che vivesse la stessa catastrofe venendo a contatto con la civiltà occidentale materialistica». *Medea*, dunque, appare come la *singularità esemplare* di un mondo popolare e religioso, distrutto dall’urto devastante con la logica marziale del binomio Ragione/Pragma occidentale, di cui Giasone è il campione. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontro con Jean Dufлот [1969-1975]*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1505-1506. Tra la vasta produzione relativa al rapporto tra il cinema pasoliniano e il mito greco, anche in riferimento al film *Medea*, cfr. inoltre M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma 2022 e E. Fabbro (a cura di), *Il mito greco nell’opera di Pasolini*, Forum Edizioni, Udine 2004. Sebbene il riferimento alla predicazione paolina in casa di un uomo di nome Giasone sia già presente negli *Atti degli Apostoli*, è facile ipotizzare che la scelta di mantenere in sceneggiatura l’episodio sia legata all’interesse pasoliniano per l’interpretazione del mito greco, a cui il poeta stava lavorando nello stesso periodo. Non è peregrino ipotizzare che il rapporto tra la missione “colonizzatrice” degli Argonauti e il presente della civiltà capitalistica, che torneranno in *Petrolio*, abbia costituito, insieme all’intimo legame che Pasolini riconosceva tra “la conversione” di Paolo e quella di *Medea*, una delle ragioni che ha guidato la stesura di tale sequenza.

<sup>105</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1949. Pasolini distingue, tra gli intellettuali presentati in questa sorta di fenomenologia dell’alta borghesia provinciale, gli intellettuali di formazione crociana,

È proprio a Genova (Corinto), in casa di Aquila e Priscilla, che la potenza teologico-politica della sceneggiatura pasoliniana emerge. Paolo parla con ispirazione, duro e forte, paterno ma con tenerezza materna pronunciando «uno dei discorsi più sublimi della sua predicazione», tratto dalla *Prima Lettera ai Corinzi*. Egli, presentandosi come un uomo debole, annuncia lo scandalo di Cristo, la scelta divina delle cose stolte e deboli del mondo per confondere i sapienti, la distruzione di ogni privilegio:

Tra coloro che sono in grado di capire, è vero ho parlato anche di sapienza: ma non si tratta di una sapienza di questo mondo – né dei privilegiati di questo mondo, destinati comunque alla distruzione – ma ho parlato della sapienza di Dio, avvolta nel mistero, che è stata nascosta, che Dio predestinò prima dei secoli, per la nostra esaltazione, e che nessuno dei privilegiati della storia ha mai conosciuto<sup>106</sup>.

Se già ad Atene-Roma il Paolo santo<sup>107</sup>, aveva proclamato l'antinomismo della fede, denunciando l'intimo, taciuto rapporto che lega costitutivamente la legge al peccato e al desiderio della trasgressione<sup>108</sup>, a Genova è, paradossalmente, il Paolo autoritario ad annunciare la fine del privilegio e la scandalosa rottura con la legge introdotta da Cristo<sup>109</sup>.

---

laici e storicisti o marxisti, che ascoltano con simpatia i discorsi di Paolo, pur restando «inamalgamabili a lui sul terreno della religione».

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 1951.

<sup>107</sup> Deduciamo che a parlare è il Paolo santo dalla descrizione pasoliniana per cui Paolo parla «come senza nesso, sofferente e quasi delirante». *Ivi*, p. 1942.

<sup>108</sup> È ancora Jacob Taubes, seguito poi da Giorgio Agamben, a evidenziare come il nesso, istituito già da Paolo, tra legge-trasgressione-peccato confermi il carattere fortemente antinomico dell'insegnamento paolino. La disputa sul rapporto tra la condanna paolina della Legge (in particolare nella *Prima Lettera ai Corinzi*), l'invito al rispetto della Legge e il suo compimento nella *Lettera ai Romani* (Rm 7, 7-23; Rm 13, 8-10) è al centro del dibattito novecentesco sull'apostolo, a cui potremmo dire che, con la propria opera, Pasolini partecipa. Cfr. J. Taubes, *La teologia politica di San Paolo*, cit.; G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Bollati Boringhieri, Torino 2000. Per comprendere il rapporto che lega la legge al desiderio e alla trasgressione, e la rottura con la legge alla liberazione del desiderio, risulta significativo quanto scrive il filosofo Alain Badiou: «La legge è ciò che dà vita al desiderio. Ma, così facendo, essa costringe il soggetto a non poter prendere che la via della morte. Che cos'è esattamente il peccato? Non è certamente il desiderio in quanto tale, perché, se così fosse, non si capirebbe perché esso sia legato alla legge e alla morte. Il peccato è la vita del desiderio come autonomia, come automatismo. La legge serve a liberare la vita automatica del desiderio, l'automatismo della ripetizione. Solo la legge fissa, infatti, l'oggetto del desiderio, vincolando il desiderio all'oggetto, qualunque sia la "volontà" del soggetto. È proprio questo automatismo del desiderio in rapporto all'oggetto, impensabile senza la legge, che assegna il soggetto alla via della carne e della morte. [...] Si dà trasgressione quando quel che la legge vieta – cioè nomina negativamente – diventa l'oggetto di un desiderio che vive per se stesso al posto del soggetto. [...] Per poter passare in un'altra disposizione, nella quale il soggetto viene a stare dalla parte della vita, mentre il peccato, cioè l'automatismo della ripetizione, viene a occupare il posto della morte, occorre rompere con la legge. Questa è l'implacabile conclusione di Paolo». A. Badiou, *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, cit., pp. 125-126.

<sup>109</sup> Già a Roma, tuttavia, in un'ambiguità che percorre l'intero progetto, subito dopo l'annuncio del rapporto tra legge e trasgressione, dopo essere stato brutalmente aggredito da una banda di teppisti sotto lo sguardo distratto e compiacente della polizia, gli intellettuali romani che commentano la presenza di Paolo in città discutono del suo rapporto con la legge romana e con l'Impero, altro volto, divergente ma simmetrico, della Legge formalistica ebraica: «Alcuni epicurei e stoici sono seduti ai tavoli di Rosati a via Veneto [...] Discutono ironicamente e con molto spirito tra loro, bevendo il caffè. "Chi è questo nuovo tipo che gira per Atene, sai niente?" "È un tale, di

L'ambiguità di Paolo, ad un tempo dissolutore della Legge – tanto quella politico-religiosa ebraica che quella “cosmica” greca e “universale” romana – e suo più intimo complice è denunciata dai suoi ascoltatori.

Il discorso di Paolo cambia, infatti, registro: egli annuncia che, abbattuta la legge, tutto diviene lecito e, insieme, proclama:

Non sapete che i vostri corpi sono membra di Cristo? Dobbiamo prendere le membra di Cristo per farne le membra di una meretrice? È intollerabile [...]

Evitate la fornicazione! Ogni peccato che l'uomo può commettere esclude il suo corpo: il fornicatore, invece, pecca nel proprio corpo. [...]

Non illudetevi! Né i fornicatori, né gli idolatri, né gli adulteri, né gli effeminati, né i pervertiti, né i ladri, né gli ubriacconi, né i detrattori, né gli avidi godranno i frutti del regno di Dio!<sup>110</sup>

Gli uditori, a questo punto, introducono un'analisi dell'insegnamento di Paolo che, similmente all'interpretazione nietzschiana della figura dell'apostolo<sup>111</sup>, mostra Paolo come prototipo del *prete-asceta*, in grado di istituire una nuova forma, iper-pervasiva, di potere.

La «tanatofilia» che a Roma viene imputata a Paolo sembra configurarsi nella sceneggiatura pasoliniana come «volontà di nulla santificata» che diventa, attraverso il genio paolino<sup>112</sup>, l'espressione più raffinata – condotta alle estreme conseguenze fino a divenire, grazie al potente spirito di vendetta dell'apostolo, irriconoscibile – del *risentimento* ebraico.

È attraverso le parole degli intellettuali, dunque, che emerge la complessità del rapporto paolino con la Legge – la complicità che li lega e persino la sete di potere dell'apostolo –, che permette

---

Tarso, Fariseo”. “Ma *civis romanus*.” “Sì, opera in pieno nello spirito del Patto Atlantico”». P.P. Pasolini, *Appunti per un film su san Paolo*, cit., p. 1944.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 1953.

<sup>111</sup> Non è forse casuale che proprio Nietzsche citi questi versetti della *Prima Lettera ai Corinzi* per condurre la propria critica alla «morale dei Ciandala» introdotta da Paolo attraverso la svalutazione della vita, dell'immanenza del mondo. Cfr. F. Nietzsche, *L'Anticristo. Maledizione del cristianesimo*, Adelphi, Milano 1977, p. 35.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 48. La figura del prete asceta cristiano, di cui Paolo configura, nella prospettiva di Nietzsche e similmente in quella pasoliniana, il prototipo, è indagata da Nietzsche in *Genealogia della morale*. Cfr. F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, Adelphi, Milano 2017. Nel caso di Paolo, il risentimento a cui Nietzsche fa riferimento deriva dall'incapacità di re-agire di fronte all'impossibilità di soddisfare la Legge. Scrive Nietzsche in *Aurora e Frammenti postumi (1879-1881)*, Adelphi, Milano 1971: «Soffriva di una idea fissa, o per esprimerci più chiaramente, di un problema fisso, costantemente presente, mai giunto a pacificarsi: come sta la questione della legge giudaica? E per l'appunto quella dell'adempimento a tale legge?», p. 50. Se Paolo, «il più grande degli apostoli della vendetta», «sentì che la sua sfrenata avidità di dominio era continuamente stimolata a trasgredirla e che lui era costretto ad assecondare questo pungolo» (*ibidem*), egli intuisce che, per vendicarsi della Legge, per reagire all'impossibilità di un'adequatio ad essa, doveva fare di Cristo, innocuo “santo idiota”, lo strumento della sua distruzione. Cfr. *Ivi*, p. 51. Tutt'altro che estraneo all'ebraismo, in Paolo, nella sua «cinica logica da rabbino», «s'incarna il tipo opposto al “messaggero della buona novella”, il genio dell'odio, nella visione dell'odio, nell'inesorabile logica dell'odio. Che cosa non sacrificò all'odio questo disangelista? Innanzitutto il Redentore: lo inchiodò alla sua croce», F. Nietzsche, *L'Anticristo*, cit., p. 31.

di leggere, in filigrana, i mutamenti occorsi nel potere contemporaneo. Pasolini farà infatti dire loro:

Ci siamo col moralismo. È vero che la pratica, spinta fino all'estremo limite, fino a essere puro pragma, è religiosa: 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<sup>113</sup>.

Paolo, scrive Pasolini, ha appena abiurato una Legge. La sua vocazione, la santità a cui egli è chiamato, rompe con la logica legalitaria dell'ebraismo attraverso l'annuncio della morte e resurrezione di Cristo, attraverso la nascita di una nuova *forma di vita* che, chiamata alla *libertà*, è sottratta alle proprie determinazioni personali<sup>114</sup>. Tuttavia su tale abiura, che ricalca la pratica dell'abiura poetico-politica pasoliniana, Paolo istituisce una legge nuova, la cui potenza è dettata dall'irrazionalismo<sup>115</sup> che fonda la coincidenza terroristica tra teologia e pratica:

La teologia e la pratica si confondono, in un'assolutezza tale da essere umanamente insostenibile, così che poi, nella vita quotidiana, resta un gran vuoto, e questo gran vuoto è riempito dai riti e dalle norme. Bel risultato!<sup>116</sup>

Con l'abiura della vecchia legge si apre una faglia tra la *trascendenza* di cui essa era espressione e la sua traduzione in una *prassi*<sup>117</sup>. Il vuoto che così si produce dà vita a un'iper-produzione

---

<sup>113</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., pp. 1953-1954.

<sup>114</sup> È così che è possibile interpretare i versi paolini di 2Gal, 19-20, citati da Pasolini: «In realtà per me non c'è vita nella pratica della Legge. Essa non mi riguarda più: ora vivo per Dio. Sono stato crocifisso con Cristo. Non son più io che vivo: è Cristo che vive in me». Cfr. in proposito G. Agamben, *Il tempo che resta. Commento alla Lettera ai Romani*, cit., pp. 44-45. In tal senso è possibile individuare in Paolo una rottura del paradigma della persona che, secondo Roberto Esposito, sancisce il funzionamento della macchina teologico-politica occidentale. Cfr. R. Esposito, *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Einaudi, Torino 2013.

<sup>115</sup> «L'irrazionalismo è terrore, e il terrore detta queste regole stupide e atroci». P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1957.

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

<sup>117</sup> Nella prospettiva delineata dal filosofo italiano Giorgio Agamben, la frattura tra trascendenza e immanenza, tra essere e prassi, è la frattura filosofico-politico-teologica che caratterizza il cristianesimo. È tale frattura a dar vita ai due paradigmi politici della civiltà occidentale, quello teologico-politico, fondato sulla "trascendenza" di Dio e, dunque, del sovrano, e quello teologico-economico, fondato sull'esigenza di amministrare il mondo e i rapporti tra le cose (tra loro e in relazione alla trascendenza stessa). Tale frattura teologica – la teologia occidentale non sarebbe che l'articolazione di tale frattura – è individuabile, nella prospettiva del filosofo, come *segnatura* che abita la frattura (e l'articolazione) dei due paradigmi politici del Regno e del Governo, dell'*auctoritas* e della *potestas*. Cfr. G. Agamben, *Il Regno e la Gloria*, in *Homo Sacer*, cit., in particolare pp. 385-399 e 614-622. Per una critica alla lettura agambeniana del potere contemporaneo come espressione democratico-acclamatoria della Gloria cfr. G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Per una politica delle sopravvivenze* (Bollati Boringhieri, Torino 2015), che prende le mosse dall'*Articolo delle lucciole* (1 febbraio 1975, ora in P.P. Pasolini, *Saggi*

normativa, mai sperimentata precedentemente. Se la praticità esistenziale appare come l'altro volto dell'estremismo metafisico e della religiosità, la praticità politica, di cui Paolo sembra farsi portavoce, si configura invece compromesso con la reazione, complicità col potere che «incrina la stessa totalità metafisica»<sup>118</sup> che rende possibile il disprezzo per esso.

Nella coincidenza tra teologia e prassi, tra trascendenza e immanenza, è possibile individuare in punto in cui si satura la soglia di articolazione tra vecchio e nuovo potere, quella soglia che il poeta dovrà tentare di riaprire per mostrare il vuoto su cui la macchina teologico-economico-politica occidentale si articola.

### 1.5 Il grembo del padre

Nella sceneggiatura, dunque, attraverso il volto clericale di Paolo e le domande «attuali» rivoltegli dall'uditorio, scopriamo il carattere ambiguo della liberazione dalla vecchia Legge inaugurata dall'apostolo. Nell'opera pasoliniana, in Paolo si riarticola la faglia tra *trascendenza* e *prassi* attraverso una perfetta sovrapposizione di *teologia* e *pratica* che si fa operativa attraverso la Nuova Legge.

Sul vuoto di potere – che si configura nell'opera pasoliniana come vuoto del potere *tout court*<sup>119</sup> – si installa il «comportamento»<sup>120</sup> come espressione della capacità pervasiva del potere, ormai totalizzante<sup>121</sup>, della borghesia neo-capitalista, di cui la Chiesa fondata da Paolo diviene immagine<sup>122</sup>.

---

sulla politica e sulla società, cit., pp. 404-411) in cui Pasolini annuncia la scomparsa delle lucciole in seguito alla vittoria del potere neocapitalistico, incarnato dalle luci abbaglianti della Montedison.

<sup>118</sup> È quanto i giovani del Village rimproverano a Paolo durante la predicazione a Roma-New York, in seguito all'invito dell'apostolo a rispettare, come si legge nella *Lettera ai Romani*, le autorità superiori, ad obbedire «non solo per paura della punizione, ma anche per motivo della coscienza», P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1996.

<sup>119</sup> Scriverà Pasolini nell'articolo *Il vuoto di potere in Italia*, poi confluito in *Scritti Corsari* con il famoso titolo *L'articolo delle lucciole*: «La spiegazione è semplice: oggi in realtà in Italia c'è un drammatico vuoto di potere. Ma questo è il punto: non un vuoto di potere legislativo o esecutivo, non un vuoto di potere dirigenziale, né, infine, un vuoto di potere politico in un qualsiasi senso tradizionale. Ma un *vuoto di potere in sé*». P.P. Pasolini, *L'articolo delle lucciole*, in *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2017, p. 132.

<sup>120</sup> Il comportamento, nella prospettiva semiotica pasoliniana, è, accanto al linguaggio della fisionomia e della lingua scritto-parlata, uno dei tre linguaggi che costituisce «la semiologia della realtà». P.P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 136.

<sup>121</sup> Anche tale concetto è affidato alle parole dei giovani che, al Village di New York, esclamano a proposito di Paolo: «Il Potere in lui è tutto». P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1998.

<sup>122</sup> Nel densissimo componimento *L'enigma di Pio XII*, contenuto nella raccolta poetica *Trasumanar e organizzar*, su cui torneremo, Pasolini, infatti, scrive: «Chiesa e Borghesia son divenute unità di comportamento/Il Dogma ha solo un'altra faccia possibile: il Fare./E il Fare, per un borghese, non è una sola cosa col comportarsi?» P.P. Pasolini, *L'enigma di Pio XII*, in *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano 1976, p. 13.

Ad un tempo unica e duplice, l'operazione paolina interrompe l'ordine antico della legge – del vecchio potere – per sostituirvi, sembra dire Pasolini, un eccesso di riti e norme, un codice maggiormente pervasivo. Attraverso la nuova legge, la norma giunge infatti a trascendere sé stessa, per sancire la propria immediata e totalizzante aderenza alla vita. L'abiura della Legge sembra configurarsi come una sospensione che istituisce uno “stato d'eccezione” che, abiurando il contenuto della legge, ne mantiene e ne riconverte la potenza. «La prestazione specifica dello stato di eccezione», infatti, «non è la confusione dei poteri [...] quanto l'isolamento della “forza-di-legge” dalla legge», produzione di atti che, «non avendo valore di legge, ne acquistano la forza»<sup>123</sup>.

La nuova legge istituita da Paolo sembra farsi così «operatore di una tecnica di potere in cui il *nómos* non solo non è un comandamento estrinseco all'esistenza, ma aderisce, piuttosto, pienamente alla vita di ognuno nella forma dell'*oikonomia*», in una perfetta coincidenza tra trascendenza e prassi, tra *nomos* e *oikos*<sup>124</sup>. Il paradigma della guerra civile come soglia in grado di politicizzare l'impolitico ed economizzare il politico trova, nella peculiare forma della legge paolina, un'ulteriore articolazione. In una prospettiva che sembra legare Pasolini e Nietzsche, la nuova Legge istituita da Paolo si configura come una grande macchina di disciplinamento, in grado di catturare in sé ogni forma di vita. Il carattere “economico”, gestionale, *somatico* implicito nella “legge” paolina, dà forma al paradigma “teologico-

---

<sup>123</sup> G. Agamben, *Stato di eccezione*, in *Homo Sacer*, cit., p. 52. Il filosofo scrive: «Esso [lo stato di eccezione] definisce uno “stato di legge” in cui, da una parte, la norma vige, ma non si applica (non ha “forza”) e, dall'altro, atti che non hanno valore di legge ne acquistano la forza [...] Lo stato di eccezione è uno spazio anomico, in cui la posta in gioco è una forza-di-legge senza legge (che si dovrebbe pertanto scrivere: forza-~~di~~-legge)».

<sup>124</sup> E. Stimilli, *Debito e colpa*, Futura editrice, Brescia 2015 p. 135. Cfr. anche E. Stimilli, *Il debito del vivente. Ascesi e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2020.

economico” del potere governamentale-biopolitico sancito dal neo-capitalismo<sup>125</sup>, di cui Paolo è in parte nome<sup>126</sup>.

In seguito alla tematizzazione del nesso indissolubile tra la rottura con la legge ebraica e la fondazione di una nuova legge, gli intellettuali così continuano a commentare l’insegnamento dell’apostolo:

E dappertutto la *colpa*: la colpa, semplicemente, di essere nati, di esserci<sup>127</sup>.

---

<sup>125</sup> Il rapporto tra cristianesimo e potere governamentale è tematizzato, pur con le dovute differenze, da Michel Foucault e da Giorgio Agamben. Se il secondo rielabora le prospettive del primo, e il primo le posizioni nietzschiane, è possibile riconoscere in essi alcune divergenze significative. Se Foucault individua nella modernità l’affermarsi del potere governamentale nella sua matrice bio-politica (M. Foucault, *Sicurezza, territorio e popolazione*, Feltrinelli, Milano 2020, p. 137 e M. Foucault, *Nascita della biopolitica. Corso al College de France 1978-1979*, Feltrinelli, Milano 2012), Agamben retrodata all’alba della cultura occidentale la nascita della biopolitica, che risulta intimamente legata al potere sovrano, secondo una prospettiva che sembra essere sposata anche da Pasolini; sebbene, come noto, il poeta riconosca nel potere contemporaneo una “novità”, essa non supera, ma inverte, ciò che era precedentemente sepolto. In tal senso sarebbe possibile leggere il tentativo pasoliniano di dar forma, nelle sue opere, a una sorta di “arcano” del Potere, a una possibile tematizzazione del Potere *tout court* che coinciderebbe con una macchina di inclusione ed esclusione. Lunghi dal presentarsi come un idealismo archetipico o metastorico, tale orizzonte teorico delineato da Pasolini si configura piuttosto come elaborazione teorico-poetica di un’intuizione politica. Se moltissimi studi sono stati dedicati al rapporto tra l’analisi pasoliniana del nuovo potere e la prospettiva biopolitica delineata da Foucault (Cfr. almeno M. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l’esercizio della verità*, Il Mulino, Bologna 2017; R. Kyrchiman, *Foucault, Pasolini e il «politico»*, Marsilio, Padova 2017), risulta invece molto complesso rinvenire degli studi relativi al rapporto tra Pasolini e Agamben in relazione al binomio occidentale sovranità-biopolitica, e teologia politica-teologia economica.

<sup>126</sup> Nello studio sul paradigma teologico-economico condotto da Giorgio Agamben nel già citato testo *Il regno e la gloria*, il filosofo mostra come l’introduzione del concetto di «economia» (e di “economia della salvezza”) non trovi la propria origine in Paolo, ma nei suoi commentatori più tardi e, in particolare, nei Padri della Chiesa come Ippolito e Tertulliano (cfr. G. Agamben, *Il regno e la gloria*, cit., pp. 404-429). Nell’opera pasoliniana, che non si ripromette una ricostruzione filologico-teologica del cristianesimo, Paolo diviene nome della soglia tra il politico e l’economico, del loro configurarsi reciprocamente.

<sup>127</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su san Paolo*, cit., p. 1957. L’espressione compare già in *Poesie Marxiste* che, come visto, intrattiene un rapporto peculiare con la genesi del *San Paolo*. È significativo che essa figuri in un componimento in cui Pasolini descrive la propria partecipazione alla proiezione della prima del film *Matrimonio all’Italiana*. Qui Pasolini, descrivendo la folla dei presenti secondo una tecnica di visualizzazione cinematografica, scrive: «Alla prima del “Matrimonio all’italiana/ osservai/la cara folla/in semicerchi concentrici,/vidi faccie buone accanto a me:/c’era la colpa di esserci,/la paura di invecchiare,/il timore degli altri.../Però man mano che il mio occhio guardava più in là, come i campi oltre una siepe, il totale si faceva nemico./ La stoffa di cui erano fatti i vestiti fu una barriera/oltre la cui comprensione non può giungere.//Era il clamore della vita che fa dei suoi termini sé stessa./La “colpa di esserci” era diritto, la “paura di invecchiare”/era smania anonima e legale di possesso, il “terrore degli altri”/diritto a vivere come in una scommessa». Pasolini allora, attraverso questa nuova visione, riconosce negli astanti dei mostri, simili a quelli disegnati dal pittore Grosz, che verrà più volte evocato nel film *Porcile*. Al termine della poesia, databile intorno al 1965, Pasolini individua in Ninetto Davoli un messaggero, un *angelos* che annuncia l’arrivo dei “Persiani”, orde barbariche provenienti dal Sud del mondo, in attesa di irrompere nelle città per rapinare, uccidere, distruggere la civiltà e dare avvio ad una nuova storia, sorta dai «germi della Storia antica». P.P. Pasolini, *Partitura barbarica*, in *Poesie Marxiste*, in *Tutte le poesie II*, cit., pp. 982-986. Cfr. anche P.P. Pasolini, *Profezia*, in *Alì dagli occhi azzurri*, in *Romanzi e racconti II*, cit., pp. 860-862. All’altezza del *San Paolo*, la visione dell’irruzione barbarica dei “Persiani” nelle città della civiltà neocapitalista sembra mutare forma. Essa resiste ma non dà più vita, tuttavia, alle ipotesi palinogenetiche che ancora caratterizzavano il *Vangelo secondo Matteo*, come diverrà evidente nell’analisi, che affronteremo successivamente, del progetto cinematografico *Bestemmia*. La «colpa di esserci» sembra includere, nel *San Paolo*, l’intera umanità, trascinando in essa anche coloro che ne erano prima esclusi.

Se la religione si proponeva come espiazione della colpa, la nuova legge istituita da Paolo si configura come un'estensione smisurata della colpa, che viene a coincidere con l'intera esistenza, con la propria stessa nascita, con il proprio essere nel mondo. Il prete, istituendo e moltiplicando la colpa, amministra l'esistente, introduce uno strumento potentissimo di dominio in grado di configurare come "gregge" coloro a cui si rivolge; fingendo di sanare la ferita egli, intanto, la approfondisce, istituendo attraverso la Chiesa la gestione della vita<sup>128</sup>. La colpa – al di là di ogni prospettiva meramente giuridica – sembra così configurarsi come una colpa senza oggetto, che non coincide con alcuna responsabilità giuridica. Essa piuttosto, come norma, coincide con la vita stessa, risulta da essa indistinguibile. La colpa diviene allora una sorta di debito, divenuto inestinguibile; essa, infatti, sembra riprodursi nella ripetizione inesausta di riti e norme che, sorgendo su un *imparlabile* irrazionalismo, non sembra conoscere tregua né espiazione. L'ansia che Pasolini, negli *Scritti Corsari* e in *Lettere Luterane*, riconoscerà nei giovani come frutto della possibilità di godimento sancita dall'imperativo edonistico giunto a soppiantare persino la possibilità di trasgressione implicita nella legge precedentemente repressiva, sembra rispondere – ancor prima della sua compiuta tematizzazione nei saggi giornalistici redatti dal poeta – al paradigma che il *San Paolo* prefigura. L'operazione pasoliniana tentata nel progetto per un film su San Paolo sembra dunque configurare l'opera del poeta, nonostante la distanza cronologica che la separa dall'*Abiura dalla Trilogia della vita*, come un'opera "post-abiura" in quanto il riconoscimento del carattere *sovrano e somatico* della "Nuova Legge" operante nella contemporaneità lavora dall'interno il progetto.

Appare evidente, a questo punto, la familiarità tra quanto Pasolini scrive in sceneggiatura e quanto sostenuto dal filosofo tedesco Walter Benjamin nel frammento intitolato *Il culto del capitale*.

Il capitalismo si configura, nella riflessione del filosofo, come celebrazione incessante di un culto senza tregua e senza pietà, insieme colpevolizzante e indebitante che non consente, perciò, alcuna espiazione. La colpa diviene così universale, e sulla coincidenza tra teologia e

---

<sup>128</sup> Scrive in proposito ancora Nietzsche, a cui possono in parte ricondursi tali affermazioni: «Con Paolo, il sacerdote mirò nuovamente al potere, poteva utilizzare soltanto quei concetti, quegli insegnamenti e quei simboli con cui si tiranneggiano le masse e si formano le greggi. Quale fu l'unica cosa che Maometto più tardi prese in prestito dal cristianesimo? L'invenzione di Paolo, il suo mezzo per istituire una tirannia sacerdotale, per formare il gregge: la fede nell'immortalità, ossia la dottrina del "giudizio"» (F. Nietzsche, *L'Anticristo*, cit., p. 31). Cfr. a proposito della diffusione della colpa F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, cit., pp. 114-115.

prassi sorge una religione a-teologica, di «mero culto»<sup>129</sup>: «La trascendenza di Dio», infatti, «è caduta. Ma egli non è morto, è incluso nel destino umano»<sup>130</sup>.

La *prassi*, apparentemente svincolata dalla propria radice trascendente, giunge a suturare lo scarto tra trascendenza e immanenza fino a configurarsi come una parossistica autonomizzazione di sé stessa che, tuttavia, si mantiene in relazione alla vecchia autorità, incarnata, nella sceneggiatura pasoliniana, dalla legge monoteistica ebraica e dall'archetipo della sovranità divina.

Gli uditori di Paolo affermano infatti:

È soprattutto un grande organizzatore.

E su cosa fonda la sua organizzazione? Su uno spirito legalitario e conformista maniaco [...]

E, ahimè, questo legalitarismo e questo conformismo personale coincide poi con quello ebraico nazionale<sup>131</sup>.

Osteggiato tanto dai giudei che dai gentili, Paolo fa paradossalmente risorgere il legalismo antico con cui entra in rotta di collisione. Se nel componimento *L'Enigma di Pio XII*, contenuto nella raccolta poetica *Trasumanar e organizzar*, Pasolini fa dire al Papa Pio XII, emblema della compromissione della Chiesa e del Potere (nella sua forma assoluta, quella nazista), che è nell'ebraismo, e non nel cattolicesimo, che è possibile individuare l'invenzione delle leggi (non scritte) (non dogmatiche) del comportamento borghese, egli riconosce però nella Chiesa l'istituzione che ha «riportato lo spirito della Legge tra gli uomini»<sup>132</sup>. Ciò contro cui Paolo

---

<sup>129</sup> Il capitalismo dunque non appare, nella prospettiva pasoliniana, come in quella benjaminiana, una «conformazione condizionata religiosamente». Il rapporto tra le due dimensioni è strutturale e, tuttavia, tale «struttura intrinsecamente religiosa del capitalismo non appartiene al dominio della teologia, come accade invece per la sovranità schmittiana», E. Stimilli, *Il potere economico: violenza di un culto indebitante*, in W. Benjamin, *Il culto del capitale*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 23. Per un approfondimento del rapporto tra teologia politica e teologia economica che faccia riferimento anche alle prospettive delineate da Carl Schmitt e Marx Weber cfr. l'intero saggio, *ivi*, pp. 15-28.

<sup>130</sup> W. Benjamin, *Il culto del capitale*, cit., p. 10. Scrive Benjamin: «Il capitalismo è presumibilmente il primo caso di un culto che non consente espiazione, bensì produce colpa e debito [...]. Una terribile coscienza della colpa, che non sa purificarsi, ricorre al culto non per espriare in esso questa colpa, bensì per renderla universale, per conficcarla nella coscienza e, infine e soprattutto, per coinvolgere in questa colpa il dio stesso e alla fine rendere lui stesso interessato all'espiazione». *Ivi*, pp. 9-10. Per un approfondimento del rapporto tra capitalismo e debito (e della sua diserzione), cfr. G. Solla, *Il debito assoluto, l'economia della vita*, ETS, Pisa 2018.

<sup>131</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1954.

<sup>132</sup> Leggiamo in un frammento del componimento citato, su cui sarà necessario tornare a riflettere nel corso del presente lavoro: «Io [Pio XII] per me, ripeto, sono un Ebreo: osservo la Legge:/fede e speranza – la carità è nel comportamento/(a parole)//Ma chi ha riportato lo spirito della Legge tra gli uomini? Eh?/La Chiesa vi contribuì (sempre farisea o saducea)». Cfr. P.P. Pasolini, *L'enigma di Pio XII*, in *Trasumanar e organizzar*, cit. p. 15 e sgg.

aveva lottato risorge, e il tradimento dell’apostolo perpetrato dalla Chiesa<sup>133</sup> – nella figura del Papa – trova in sceneggiatura nel volto *istituente* dell’apostolo la propria, problematica e ambigua, origine.

Nel film *Teorema*, e nell’omonimo romanzo che Pasolini redige contemporaneamente proprio nel 1968 – anno della revisione del *San Paolo* –, è possibile cogliere elementi di contatto tra le due opere in grado di chiarire ulteriormente la posizione pasoliniana e il peculiare rapporto che lega il ripensamento del potere al ripensamento dell’immagine.

Nel capitolo del romanzo *Teorema* intitolato «E gli ebrei si incamminarono...», l’esperienza del deserto vissuta dal popolo ebraico si traduce in parabola sull’immagine del potere e sul potere dell’immagine, interrogazione che emerge come centrale anche nel lavoro filmico sull’apostolo. In questo capitolo del romanzo, infatti, non a caso, l’apostolo Paolo fa la propria esplicita comparsa.

Nel deserto, scrive Pasolini, gli ebrei fanno esperienza di una *mono-tonia* che è insieme, Unità della forma e del regno. Il deserto, scrive il poeta, era, per chi lo attraversava, sempre lo stesso; esso aveva «una sola forma» e una sola e immutabile era la distanza che separava l’occhio e l’orizzonte<sup>134</sup>. Tale rappresentazione spaziale divenne, per chi lo attraversava, una rappresentazione della temporalità e un’*Idea del Potere*. Gli ebrei dispersi «si sentivano accolti da quella cosa che era Una»: «Altro essa non era, ancora, che qualcosa di Unico»<sup>135</sup>. Persino ritrovata la molteplicità delle forme «l’idea del deserto restò dentro di loro». L’apostolo Paolo appare nel testo – che potremmo definire un vero e proprio componimento teologico-poetico-politico – come colui che vive l’esperienza del deserto, che ne percorre la strada senza storia. L’esperienza di un’unica forma produce in lui una particolare “regressione”: rovesciando ogni desiderio di ritorno all’utero materno, l’apostolo penetra, piuttosto, nel *grembo del Padre*<sup>136</sup>. Questa cavità *feconda e sovrana* risulta indistinguibile dall’unicità sperimentata nel deserto. L’autorità del deserto – della “Cosa-Una” di cui esso è immagine an-iconica e an-umana<sup>137</sup> – è

---

<sup>133</sup> Cfr. *Ivi*, p. 11.

<sup>134</sup> P.P. Pasolini, *Teorema*, Garzanti, Milano 2016, p. 85.

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>137</sup> È nota l’interdizione, sancita dalla Legge ebraica, di produrre immagini, che trova piena espressione in Esodo 20, 4-6 («Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra») e nell’episodio in cui Mosè, rammentando dell’incontro con Dio avvenuto sul Sinai, a partire dalla non-visione di Dio da parte del popolo («Voi udiste il suono delle parole; ma non vedeste nessuna immagine»), indica il divieto divino di “farsi idoli” (Dt, 4, 12-20). Il carattere an-iconico del monoteismo ebraico influisce senz’altro sull’aniconia dei primi due secoli del cristianesimo. È solo a partire dal III secolo, infatti, che i cristiani cominceranno a produrre immagini, tanto da sposare, nei secoli successivi, posizioni apertamente iconodole, elaborandone la teologia. Daniele Guastini, in un capillare lavoro che ripercorre e ripensa la svolta iconica che condusse il cristianesimo all’immagine indagandone la fenomenologia – distinguendo, a confronto con l’antichità, le diverse specificità dell’immagine (*mimesis, philia, eikov, phantasia*,

quella di un padrone. È la stessa ambigua e totalizzante autorità che, nel progetto del 1968, caratterizza anche la figura paolina. È infatti sotto lo sguardo del deserto, sguardo ad un tempo inaggrabile e impersonale, al di là di ogni soggetto, che l'apostolo entra nella storia, e chi ne ascolta la predicazione scova nella nuova legge da lui predicata una nuova, più potente autorità. Scrive Pasolini nella sceneggiatura dedicata a San Paolo, nel momento in cui Paolo predica l'obbedienza all'autorità:

Egli accumula autorità su autorità: lungi dal cambiare nome e dal ripresentarsi ogni volta come uno sconosciuto, non fa altro che accentuare la sua funzione paterna<sup>138</sup>.

Se è San Paolo, scrive Pasolini, «ad aver reso monoteista il mondo contadino storico»<sup>139</sup>, nel momento in cui l'archetipo divino del potere<sup>140</sup> – che trova nel Padre la propria unitaria immagine – sembra dissolversi, nel momento in cui sembra infrangersi «il monoteismo, col Padre che non dà, non prende [...] lasciando il posto a un politeismo di Beni donati da un Padre che *non vuole farsi imitare*»<sup>141</sup>, l'autorità paolina – partecipando e sottraendosi al paradigma dell'imitazione – assume una forma inedita. Come l'autorità esercitata dall'Ospite, giovane dio borghese, angelico e demonico che in *Teorema* giunge nel cuore di una famiglia borghese per distruggerne l'identità, è insieme potente e tenera (e perciò *irresistibile*), anche l'autorità paolina si configura insieme come paterna e materna, ordinatrice e somatica, tanto più invasiva in quanto l'autorità «giunge al cuore del figlio» attraverso la madre, tanto più potente in quanto *generata* dal padre.

Gli ascoltatori di Paolo a Bonn, presso casa di Giasone, esclamano infatti:

L'ho sentito per caso a Listri, in Cilicia: “Mi sento tenerissimo in mezzo a voi, come una madre che nutrice e scalda al suo seno i suoi figli...” Insomma, paternalistico e...maternalistico al tempo stesso! Beh, l'autorità giunge al cuore del figlio sia attraverso il padre che attraverso la madre (questo secondo

---

ecc.) – individua nell'identificazione dell'immagine con l'idolo uno dei moventi dell'aniconismo ebraico (e, in parte, dell'apocalittica, punto di approdo e di rottura della tradizionale escatologia semitica). Sarà proprio in questa identità apparentemente senza scampo che i cristiani introdurranno, invece, una differenza, animati da uno spirito anti-idolatratico – in opposizione anche alla divinizzazione e all'*apotheosis* dei sovrani dell'impero e alle tendenze all'asianesimo dell'immagine pagana – che, a fronte di un Dio fattosi uomo e resosi, dunque, visibile, si allontanerà – attraverso il fondamentale apporto paolino, su cui si dovrà tornare – dalla prospettiva aniconica giudaica. Cfr. D. Guastini, *Immagini cristiane e cultura antica*, Morcelliana, Milano 2021, pp. 363-373.

<sup>138</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit. p. 1998.

<sup>139</sup> P.P. Pasolini, *Che fare col buon selvaggio?*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, p. 220.

<sup>140</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1998.

<sup>141</sup> P.P. Pasolini, *Che fare col buon selvaggio?*, cit., p. 222.

caso è il più insidioso). Egli non concepisce altro al di fuori di questo ricambio di ruoli tra genitori e figli, nell'elargire i benefici dell'autorità. [...]»<sup>142</sup>.

Attraverso tale immagine del potere e dell'autorità, che reinventa la prospettiva di una mera *imitatio* del modello divino-paterno nel farsi insieme figlio, padre e madre di Paolo<sup>143</sup>, Pasolini dà forma al carattere peculiare della propria analisi. Essa infatti sembra collocarsi, in linea con l'operazione tentata da Giorgio Agamben, «nel nascosto punto di incrocio tra modello giuridico-istituzionale e modello bio-politico del potere»<sup>144</sup>, tra paradigma “teologico-politico” e paradigma “teologico-economico”, mostrando il punto in cui essi si incrociano e si scindono, producendo processi di politicizzazione ed economizzazione della vita sulla cui soglia il poeta deve collocarsi, rimanendo «sulla linea di fuoco»<sup>145</sup>

Abiurata la vecchia legge, l'archetipo divino della sovranità permane nel suo nucleo originario – «anche se occulto» –, nella sua «prestazione originale»: «la produzione di un corpo biopolitico» che nel carattere materno e somatico del nuovo potere trova espressione. È qui che la storia sembra infatti giungere a un'impasse con cui il poeta deve misurarsi.

Se, nel romanzo *Teorema*, Pasolini sospende il vagare di Paolo nel deserto, annunciandone l'entrata nella Storia ma senza fornire ulteriori elementi, è nel padre della famiglia borghese protagonista del romanzo (che di Paolo *eredita* il nome) che è possibile scorgere ulteriori elementi. Sottratto alla propria monolitica identità padronale dall'avvento dell'Ospite, il padre Paolo dona la propria fabbrica agli operai. Chiamato a una nuova vita – a non essere più “possessore” ma “posseduto” – dalla presenza dell'Ospite, donando la fabbrica – con una decisione che rifugge, nel contatto col divino, ogni volontaristico decisionismo –, egli conduce la storia ad uno stallo, ad una forma *degenerata* di redenzione. La donazione della fabbrica agli operai, sottraendo alla classe operaia il proprio futuro rivoluzionario, opera a

---

<sup>142</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1938. Continua Pasolini, mettendo in evidenza la centralità della prospettiva di classe – e perciò politica – persino nell'approccio apparentemente psicanalitico che egli mette in campo: «È una continua identificazione con suo padre e sua madre (due ricchi borghesi di Tarso, pare, con tutte le carte in regola). Non può che trattarci, dunque, che come suoi figlioli, intenerendosi in qualità di madre, rimproverando in qualità di padre» (*Ibidem*).

<sup>143</sup> Se in Paolo l'ordine mimetico si complica attraverso una nuova *imitatio* (non più definibile come tale), più pervasiva di ogni ordine mimetico, è tuttavia proprio nella *sospensione* – concetto che si continuerà a indagare – della *mimesis* greca quanto della *sostituzione mimetica* (nel senso *girardiano* del termine) che «aleggia come un fantasma» nel divieto di farsi immagine di matrice giudaica (Cfr. D. Guastini, *op. cit.*, p. 446), che è possibile rinvenire la caratura rivoluzionaria del pensiero paolino e delle sue implicazioni estetiche che Pasolini sembra, in un certo senso, riconoscere.

<sup>144</sup> G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, cit., p. 9.

<sup>145</sup> P.P. Pasolini, *Il cinema impopolare*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 275.

trasformare tutti gli uomini in piccolo-borghesi<sup>146</sup>, come emerge nella sezione del film dedicata all'«inchiesta sulla donazione della fabbrica».

Allo stesso modo, nel volto del Paolo-prete si fa visibile l'immagine di un'Opposizione alla Legge – e al potere – che, in quanto Opposizione di autorità ad autorità<sup>147</sup>, configura, sospendendo la vecchia legge, una prassi simmetrica ad essa e pertanto funzionale alla creazione di un nuovo codice.

La sua autonomizzazione – che trascina trascendenza e immanenza in una coincidenza in grado di produrre esiti catastrofici – fa della prassi una categoria del “codice” di comportamento (insieme normativo e “biologico”<sup>148</sup>) borghese (distinto dal *pragma* esistenziale incarnato, ad esempio, dall'allegria sottoproletaria di Ninetto)<sup>149</sup> e il cuore pulsante del nuovo imperativo che caratterizza l'agire del Paolo-prete: l'*organizzazione*.

---

<sup>146</sup> «Se dunque prendiamo questa donazione come un simbolo o un caso estremo del nuovo corso del potere, essa non finisce per presentarsi come un primo, preistorico contributo alla trasformazione di tutti gli uomini in piccoli borghesi?». P.P. Pasolini, *Teorema*, cit., p. 187.

<sup>147</sup> In sceneggiatura, Pasolini così descrive la riapparizione del Paolo-santo in cella a Parigi (Gerusalemme), in seguito all'interrogatorio in cui Paolo comunica «alteramente, da antico legalitario» ai suoi carcerieri farisei in doppiopetto di essere cittadino romano: «Dormendo nel giaciglio della cella – tra gli altri carcerati – Paolo non sembra più essere lo stesso uomo che poche ore prima aveva così orgogliosamente parlato dei suoi diritti da pari a pari con l'autorità (potere dell'opposizione contro potere dell'apparato statale): egli infatti è completamente trascurato dal suo male, è una povera, miserabile creatura, che dorme gemendo», P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1977.

<sup>148</sup> Scrive Pasolini in proposito su *Il caos* nell'agosto 1968: «Io per borghesia non intendo tanto una classe sociale quanto una vera e propria malattia. Una malattia molto contagiosa: tanto è vero che essa ha contagiato quasi tutti coloro che la combattono: dagli operai settentrionali, agli operai immigrati dal Sud, ai borghesi all'opposizione, ai “soli” (come son io). Il borghese – diciamo spiritosamente – è un vampiro, che non sta in pace finché non morde sul collo la sua vittima per il puro, semplice, naturale gusto di vederla diventar pallida, triste, brutta, devitalizzata, contorta, corrotta, inquieta, piena di senso di colpa, calcolatrice, aggressiva, terroristica, come lui». (P.P. Pasolini, *Il caos*, cit., p. 10). È possibile notare il tono nietzschiano del frammento. E ancora in *Trasumanar e organizzar* il poeta scrive, tematizzando insieme il carattere “somatico” della “malattia borghese”, giunta ad affliggere i giovani studenti in rivolta, e la propria volontà di *non essere padre*: «Cari studenti medi, non ho voluto essere padre, ma non mi rifiuto, lo confesso, di essere nonno. Vedervi da lontano, è atroce e dolce, nipotini, pazzarielli/[perbene.//Avrete le vostre belle scuole, e i vostri professori non autoritari./Noi grandi saremo ormai dentro i nostri avelli:/su cui ci sarà scritto (retrodatato a questo Dicembre '68):/Fra dieci anni lo studente dell'Università che sarà senza peccato/venga a lanciare il primo sputo (che schifo! La borghesia/è una malattia ghiandolare [...])». P.P. Pasolini, *IL MONDO SALVATO DAI RAGAZZINI (continuazione e fine)*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., pp. 41-42.

<sup>149</sup> Nella poesia *IL MONDO SALVATO DAI RAGAZZINI (continuazione e fine)* Pasolini scrive di un «pragma (il riso di Ninetto) invulnerabile», cfr. *Ivi*, p. 36.

La *guerra civile* configurata dal Sessantotto si mostra infatti come radicata nell'ordine di una prassi che, divenuta profondamente irrazionale, delinea una nuova Fede<sup>150</sup> e nuovo Terrore<sup>151</sup>:

Povera generazione calvinista come alle origini della borghesia  
fanciullescamente pragmatica, puerilmente attiva  
tu hai cercato salvezza nell'organizzazione  
(che non può altro produrre che altra organizzazione)  
e hai passato i giorni della gioventù  
parlando il linguaggio della democrazia burocratica  
non uscendo mai dalla ripetizione delle formule, ché  
organizzar significar per verba non si poria,  
ma per formule sì,  
ti troverai a usare l'autorità paterna in balia del potere  
imparlabile che ti ha voluta contro il potere [...]<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Il rapporto tra Fede, Speranza e Carità delineato da Paolo nella *Prima Lettera ai Corinzi* (1Cor 13, 4-13) – che approfondiremo successivamente in quanto centrale per l'elaborazione teorica ed estetica della sceneggiatura dedicata all'apostolo – è, a partire dalla fine degli anni sessanta e fino al termine della vita del poeta, al centro della riflessione pasoliniana. Pensiamo agli scritti per la rubrica “Il caos” sulla rivista “Il tempo”: *Critiche del Papa allo Stato e ai partiti* (in P.P. Pasolini, *Il caos*, cit., pp. 38-42), *Risposta al presidente Leone* (Ivi, pp. 44-48), *Fede, Speranza e Carità* (Ivi, pp. 51-53), *Zeffirelli* (Ivi, p. 179), *Indignazione* (Ivi, p. 209), tutti redatti tra il 1968 e il 1969, ossia all'altezza della revisione della sceneggiatura analizzata; i concetti paolini saranno poi ripresi in *Scritti Corsari*, nei testi *Vuoto di Carità*, *Vuoto di Cultura* (in P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2018, pp. 34-38), *Lo storico discorsetto di Castelgandolfo* (Ivi, pp. 77-81), *La Chiesa, i peni, le vagine* (Ivi, pp. 192-196). Basti al momento evidenziare come, per Pasolini, dal dominio di Fede e Speranza – prodotti della religione ebraica, secondo le parole del Papa nel componimento *L'enigma di Pio XII* – nasca la ragione borghese: «La ragione borghese non ha creato lei il/ comportamento borghese:/esso è stato creato dalla fede e dalla speranza!/(senza carità)/Il laicismo, sissignori, è il frutto della cattiva religione», Cfr. P.P. Pasolini, *L'enigma di Pio XII*, cit., p. 15.

<sup>151</sup> Proprio alla centralità del terrore, che caratterizza l'ordine ricattatorio neo-capitalista e, parallelamente, il moralismo di chi si vorrebbe opporre ad esso, Pasolini attribuisce la scelta del titolo “Il caos” per la sua rubrica, che si chiuderà nel 1970, a cavallo tra la seconda e l'ultima revisione del progetto per un film su San Paolo: «A questo punto credo che sia chiara anche la ragione per cui ho voluto intitolare queste mie paginette settimanali *Il caos*, il cui sottotitolo ideale potrebbe essere “Contro il terrore”: l'autorità infatti è sempre terrore, anche quando è dolce. Un padre dice dolcemente, cameratescamente a un figlio piccolo: “Non calpestare le aiuole”: ebbene, questo comandamento negativo entrerà a far parte di un insieme di comandamenti negativi che regoleranno il comportamento di quel bambino: sicché la buona educazione, essendo in gran parte fondata su una serie di regole negative, è, per sua natura, terroristica: infatti essa, quasi a risarcire i sacrifici dell'obbedienza, diventa immediatamente un diritto, e, in nome di tale diritto, il bambino, ben educato, divenuto grande, eserciterà i suoi ricatti morali. Ho preso questo mio esempio dal Cuore o dal Talmud del mondo borghese: che è., in qualche modo, il mondo. Ma ci sono terrorismi alla destra, clerico-fascista, di questo mondo; e terrorismi alla sinistra [...] (lo snobismo estremistico di certi adepti del Psiup è la cosa peggiore che abbia prodotto la borghesia italiana dopo il fascismo)». P.P. Pasolini, *Il caos*, cit., p. 8.

<sup>152</sup> P.P. Pasolini, *La poesia della tradizione*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 122. Pasolini continua riconoscendo il reale desiderio di cambiamento avvertito dai giovani: «Generazione sfortunata!/Io invecchiando vidi le vostre teste piene di dolore/dove vorticava un'idea confusa, un'assoluta certezza,/una presunzione di eroi destinati a non morire –/oh ragazzi sfortunati, che avete visto a portata di mano/una meravigliosa vittoria che non esisteva!».

Nell'organizzazione pura, nella prassi autonomizzata e divenuta nuovo imperativo intrascredibile, Pasolini riconosce il punto di contatto tra il Potere – che proprio sul “terrorismo” del comportamento piccolo-borghese, dei suoi «comandamenti negativi» fonda la propria continuità – e l'Opposizione che non riesce a assumere una posizione definitivamente rivoluzionaria ossia, crollata ogni illusione *palingenetica*, una *nuova specie di ambiguità*.

Il Paolo “prete”, presentandosi nella sceneggiatura «soprattutto» come «un grande organizzatore», diviene immagine di tale punto di contatto. Nell'organizzazione della Chiesa, la «passione dell'istituire» sembra tradurre in una struttura organizzativa – Chiesa, Stato, Partito – l'evento dirompente, inaspettato, della santità, configurando una forma inedita di durata e una forma inedita di ascesi<sup>153</sup>.

Se, però, è solo nella profonda duplicità dell'apostolo che i tratti del nuovo potere divengono visibili, allo stesso modo essa lascia apparire l'altro polo dell'operazione paolina: la santità di Paolo, un'alterità che, inscindibile dai processi descritti, rimane rispetto ad essi *eccedente e divergente*.

Se la scissione che abita il Paolo «organizzatore, ex fariseo, duro, invasato, diplomatico, insomma non santo, ma prete» e il Paolo «terreo, sfinito», santo nella sua debolezza, percorre l'intera sceneggiatura, non configurandosi come scissione “personale” dell'apostolo ma giungendo a coincidere con la complessità della realtà stessa, la *santità* sembra imporsi con una forza decisiva nella sceneggiatura. Pasolini, che sin dalla lettera inviata a Don Emilio Cordero confessava di parteggiare interamente per il Paolo-santo, pur lasciando aperta allo spettatore la possibilità di decidere se il film fosse un inno alla santità o alla Chiesa, dichiara:

[Paolo] avrà una faccia da uomo di azione, genericamente...ma è più lui nei momenti in cui soffre di quella sua strana malattia, che non si capisce bene cos'è, ulcera, epilessia, o forse angoscia, una forma di nevrosi. Nei momenti in cui perde le sue forze ed è un *povero cristo* in preda al male, è santo, ed ha i suoi momenti più alti, i suoi rapimenti, le sue invenzioni più folgoranti<sup>154</sup>.

In casa di Priscilla e Aquila, laddove più duramente il carattere “ufficiale” della missione paolina è smascherato, Paolo annuncia la propria intima dissociazione. Annunciando il proprio

---

<sup>153</sup> Per l'approfondimento del rapporto tra ascesi e capitalismo, che Pasolini sembra inconsapevolmente individuare, cfr. E. Stimilli, *Il debito del vivente*, cit.

<sup>154</sup> P.P. Pasolini, *Intervista rilasciata ad Alessandro Gennari*, in *Interviste e dibattiti sul cinema*, cit., p. 3006.

rapimento al Terzo Cielo<sup>155</sup>, egli indica nella debolezza una *grazia* che non sembra rispondere ad alcuna *forza di legge*.

Nel 1969, dopo un ulteriore interruzione nella produzione del film e una nuova speranza nella sua imminente realizzazione, presto delusa<sup>156</sup>, Pasolini dichiara a Jean Dufлот di aver ripreso a lavorare alla sceneggiatura con queste parole:

Lei sa che sto preparando un film su San Paolo, sull'ideologia religiosa del suo tempo, cioè grossomodo sulla Gnosi attraverso le diverse correnti del pensiero del periodo ellenistico. E vado scoprendo sempre di più in proposito, man mano che studio i mistici, che l'altra faccia del misticismo è proprio il fare, l'agire, l'azione. Del resto, la prossima raccolta di poesie che pubblicherò si intolererà *Trasumanar e organizzar*. Con questa espressione voglio dire che l'altra faccia della "trasumanizzazione" (la parola è di Dante, in questa forma apocopata), ossia dell'ascesa spirituale, è proprio l'organizzazione. Nel caso di San Paolo, l'altra faccia della santità, del rapimento al Terzo cielo, è l'organizzazione della Chiesa. Ci sarebbe molto da dire sui popoli che, secondo noi, agiscono solo a livello pratico, pragmatico; sono sempre ascetici e profondamente religiosi<sup>157</sup>.

La «trasumanizzazione» e l'organizzazione, la *santità* (il rapimento al Terzo cielo) e l'istituzione della Chiesa non sono che i due volti di un'unica, complessa realtà. Eppure la santità sembra annunciare un *pragma* irriducibile alla sua istituzione, all'identità tra teologia e pratica, cui corrisponde l'assolutizzazione della prassi che articola il vuoto su cui la macchina teologico-politico-economica contemporanea si articola. Tra il «rapimento al Terzo Cielo» e «l'organizzazione della Chiesa», nell'opera si produce un "terzo" che, al di là di una mera scissione "schizofrenica", consegna il rapporto tra santità e attualità, tra *trasumanar e organizzar* all'*ambiguità* poetica – di Paolo e di Pasolini – che ne rivela la potenza estetico-politica. Per compiere tale operazione sarà necessario scalfire tanto l'apparente Unità che l'apparente, mera duplicità, per coglierne la reale posta in gioco. Se – come mostra la vicenda

---

<sup>155</sup> 2Cor, 12, 1-10.

<sup>156</sup> Ciò si deduce da un'intervista pasoliniana, in cui il regista dichiara: «Ci sono dei settori che cercano volontariamente di colpirmi, di eliminarmi [...] Io volevo fare a tutti i costi un film sulla vita di san Paolo, da anni. La sceneggiatura era già pronta. La fantasia già in moto, disperatamente. Ora non posso più farlo. Non dico come e perché». P.P. Pasolini, *I dialoghi*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1172-1173. Pochi mesi dopo, a febbraio, dichiarerà invece: «Tornerò presto a Parigi, per girare gran parte della mia "storia teologica" su san Paolo. E sono impaziente di vivere quei giorni» (P.P. Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 584) Come fa notare Tomaso Subini, probabilmente l'entusiasmo che portava Pasolini a prevedere un esito positivo per il suo progetto, e dunque a ipotizzare un rapido inizio delle riprese, era dovuto alla fiducia provocata dal successo parigino di *Teorema*, film con cui, come abbiamo brevemente visto, il *San Paolo* conserva un rapporto peculiare. Cfr. T. Subini, *La caduta impossibile: san Paolo secondo Pasolini*, in AA.VV., *Il diletto monte. Raccolta di saggi di filologia e tradizione classica*, Edizioni Universali di Lettere Economia Diritto, Milano 2004, p. 241.

<sup>157</sup> P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufлот [1969-1975]*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1462.

paolina – l’infrazione del codice, producendo un rimpianto del codice, ne determina la ricomparsa, il poeta dovrà far proprio l’altro volto della duplicità di Paolo, mantenersi in un’ambiguità tanto amplificata da sfuggire a ogni invenzione codificabile<sup>158</sup>:

Di fronte al nuovo potere e all’incapacità della letteratura e del marxismo di configurare una nuova visione della realtà, crollato il “principio speranza” che animava l’impegno e la lotta, occorrerà inventare, per essa, nuove forme. *Santità* e *ambiguità* sembrano partecipare di tale tentativo pasoliniano:

Incomberebbe su noi il dovere di abbandonare l’ambiguità creatrice, e di passare alla chiarezza rivoluzionaria. Ma non si potrebbe ottenere lo stesso scopo accentuando in modo abnorme e scandaloso l’ambiguità?<sup>159</sup>

Attraverso il cinema diviene possibile, per Pasolini, sperimentare tale ambiguità, condurla a una soglia di intensità tale da produrre insieme, una frattura dell’Unità e un abbandono di ogni opposizione simmetrica. Questa operazione non potrà che configurarsi come operazione poetica, a contatto con la storia. La poesia, infatti, non configurandosi come «valore metastorico» – perché non si fa e non si legge fuori dalla storia –, appare come forza «iperstorica» la cui carica di ambiguità «non si esaurisce in alcun momento storico concreto»<sup>160</sup>, ma appare destinata a durare «ogni oltre possibile fine»<sup>161</sup>.

Solo un *cinema di poesia*, allora, con la sua *violenza temporale*, potrà dare espressione al tentativo pasoliniano di spezzare l’apparente unità del reale e Paolo potrà apparire come il «terzo ebreo» che – similmente a quanto fatto da Freud con la coscienza e da Marx con l’economia<sup>162</sup> – permetterà di scovare, forse, quel «nesso tra organizzazione e misticismo» che

---

<sup>158</sup> Scrive infatti Pasolini in *Empirismo Eretico*: «Il momento della lotta, quello in cui si muore, è al fronte. [...] Bisogna dunque (estremisticamente o no) obbligare se stessi a non andare troppo avanti, interrompere lo slancio vittorioso verso il martirio; e ritornare continuamente indietro, sulla linea del fuoco; solo nell’attimo in cui si combatte (cioè si inventa, applicando la propria *libertà di morire* in barba alla Conservazione) [...] si può sfiorare la rivelazione della verità, o della totalità, o insomma di qualcosa di concreto: operata la trasgressione – che si realizza in una nuova invenzione – cioè in una nuova realtà costituita – la verità, o la totalità, o quel qualcosa di concreto si vanifica perché non può essere vissuto né stabilizzato in nessun modo. È per questo infatti che il Potere, ogni Potere, è cattivo, sia che conservi le istituzioni sia che ne fondi di nuove». P.P. Pasolini, *Il cinema impopolare*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 275-276. È dunque necessario deludere perché la trasgressione del codice non diventi un nuovo codice, la rottura di un potere non divenga un nuovo potere che rende straordinariamente simili i trasgressori della legge e i suoi custodi.

<sup>159</sup> P.P. Pasolini, *Il caos*, cit., p. 50.

<sup>160</sup> P.P. Pasolini, *Diario per un condannato a morte*, in *Il caos*, cit., p. 82.

<sup>161</sup> P.P. Pasolini, *Teorema*, cit., p. 192.

<sup>162</sup> In *Petrolio*, nell’Appunto 129c. *Elementi*, è il caso di dirlo, *ritardanti*, Pasolini scrive: «“In campo materialistico”, dunque, occorre fare a proposito dell’arte la stessa demistificazione dell’unità e dell’innocenza, che il marxismo aveva fatto per l’uomo sociale e la psicanalisi per l’uomo interiore. Il marxismo aveva rivelato all’uomo che l’uomo, contrariamente alla sua propria falsa idea di sé, è diviso (classisticamente) e ciò lo rende

Rende possibile comprendere, insieme, santità e istituzione, «la creatura fuori dalla storia e, insieme, nella storia»<sup>163</sup>.

D'altronde, come ricorda il poeta, adattandosi alla dissociazione, «la contemporaneità temporale del trasumanar non è l'organizzar?»<sup>164</sup>.

---

colpevole (sfruttamento dell'uomo sull'uomo). E parimenti la psicanalisi aveva rivelato all'uomo interiore che egli (sempre contrariamente alla sua propria falsa idea di se stesso), è diviso (Io ed Es, conscio e inconscio) il che lo rende colpevole (tutti gli infiniti, innominabili immondi peccati che l'uomo, in via allucinatoria, non cessa mai di compiere o di volere). Quanto all'arte, occorrerebbe che un Terzo Ebreo, venisse a dimostrare che essa non è né 'innocente' né 'una'...» (P.P. Pasolini, *Petrolio*, Garzanti, Milano 2022, p. 629). L'oratore sarà interrotto da fischi che impediranno di concludere il discorso. Non è difficile, tuttavia, individuare in Paolo il terzo ebreo di cui scrive Pasolini, riprendendo un intervento tenuto in occasione di un convegno su *Cinema. Industria, Cultura* tenuto nel 1974 e poi pubblicato sulla rivista "Bianco e Nero" in cui il poeta, criticando l'idea di «unità dell'opera» da una prospettiva dichiaratamente materialista, insiste sul concetto, che abbiamo già visto essere centrale, di «ambiguità». In tale occasione Pasolini afferma: «Non conosco nessuno in questi ultimi decenni che non si sia adoperato in altro, in campo estetico, che a ribadire e dunque dimostrare ossessivamente l'unità e quindi l'innocenza dell'arte. Pare che se questa unità e l'annessa innocenza andasse perduta, tutto andrebbe perduto. Invece, naturalmente, è chiaro che anche l'arte è divisa, che anche l'arte contiene due arti, anche in essa non vi è quella purezza che la falsa idea dei teorici anche marxisti vi postula. [...] Insomma, si dovrebbe fare per l'arte ciò che Marx ha fatto per la società e Freud per l'interiorità. Occorrerebbe un Terzo Ebreo che inventasse per l'arte ciò che per la società è la 'lotta di classe' e per l'interiorità il dramma tra conscio e inconscio: allo scopo, lo ripeto ancora una volta, di non lasciare nulla di idealisticamente innocente». P.P. Pasolini, *Interrogativi di Pasolini*, in "Bianco e Nero", 9/12 (1974), pp. 157-160.

<sup>163</sup> P.P. Pasolini, *L'enigma di Pio XII*, cit., p. 12.

<sup>164</sup> P.P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 73.

## CAPITOLO II

PASOLINI, PAOLO, AUERBACH

### *TIPOLOGIE DEL CONTEMPORANEO*

#### **2.1 Auerbach e il cinema**

A partire dall'ambiguità paolina – assunta come concetto di comprensione della realtà e come strategia poetica da Pasolini – diviene possibile attraversare la sceneggiatura dedicata a San Paolo, scorgere in essa il tentativo di comprensione della «creatura fuori dalla storia e, insieme, nella storia» e ciò che esso implica per un ripensamento estetico-politico della contemporaneità. A questo punto occorre porsi una domanda. Che tipo di immagine potrà rispondere al compito di dar forma al nuovo potere e, insieme, di mostrare, senza instaurare un altro codice, una possibile trasgressione, quando ogni possibile trasgressione comincia ad apparire impossibile o simmetrica ad esso? Cosa implica, per la produzione cinematografica del poeta, la sottrazione al *paradigma mimetico* che caratterizza il nuovo potere, se proprio attraverso una peculiare forma di *mimesis* Pasolini aveva potuto dare forma, fino ad allora, alle vite sopravvivenenti, a ciò che al potere sembrava sfuggire? Tentando di rispondere a tali domande si dovrà attraversare la sceneggiatura, rileggere il rapporto immaginale e temporale che in essa trova forma. La *violenza temporale*, che il poeta si propone di attuare sulla vicenda paolina, potrà infatti liberare l'*impensato* che la abita, la potenza iscritta nell'ambiguità che la attraversa.

Quanto è stato finora possibile leggere nel progetto pasoliniano attraverso l'analisi delle sequenze e delle «domande attuali» rivolte alla predicazione dell'apostolo giunge infatti solo attraverso l'analisi della sceneggiatura come partitura e *partizione*<sup>165</sup> *audio-visiva* al suo pieno

---

<sup>165</sup> La categoria di «partizione», elaborata dal filosofo Jacques Rancière, appare dirimente per leggere la caratura estetica e politica del lavoro pasoliniano. Scrive infatti il filosofo: «Chiamo partizione (*partage*) del sensibile quel sistema di evidenze sensibili che rendono contemporaneamente visibile l'esistenza di qualcosa di comune e le divisioni che, su tale comune, definiscono dei posti e delle rispettive parti. Una partizione del sensibile fissa, dunque, allo stesso tempo un comune condiviso e delle parti esclusive. Questa partizione delle parti e dei posti si fonda su una ripartizione (*partage*) degli spazi, dei tempi e delle forme di attività che determina il modo stesso in cui un comune si presta alla partecipazione e il modo in cui gli uni o gli altri avranno parte a questa partizione [...] La partizione del sensibile rende visibile chi può aver parte al comune in funzione di ciò che fa, del tempo e dello spazio nel quale la sua attività si esercita». Questa osservazione ha un ruolo fondamentale della nostra ricerca in quanto, come specifica Rancière, la partizione di ciò che può essere visibile all'interno di uno spazio comune dimostra che alla base della politica vi è un'estetica, intesa kantianamente come «sistema delle

dispiegamento, che ne rivela ulteriori, decisivi elementi. È infatti nella stessa struttura pensata per il film, nell'impianto "analogico" che esso dispiega, che è possibile individuare il nucleo teologico-politico parzialmente emerso dai dialoghi, e individuare un tentativo di dismettere, attraverso le categorie teologico-politiche impiegate, la stessa teologia-politica come strumento di legittimazione del potere (nella sua contemporanea configurazione di fondazione di una religione puramente culturale).

Se l'operazione mimetica condotta da Pasolini in letteratura e, in forma inedita, nel cinema, trovava, tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta, nel filologo ebreo-tedesco Erich Auerbach<sup>166</sup> il proprio riferimento, è proprio ripensando l'eredità e il rimaneggiamento del pensiero del filologo adoperato dal poeta negli anni successivi che è possibile tentare un'inedita lettura della scrittura immaginale del *San Paolo*.

Pasolini legge Auerbach per la prima volta nel 1956; è nel 1956 infatti che viene pubblicato in Italia il famoso testo *Mimesis. Il realismo cristiano nella letteratura occidentale*, che avrà un profondo impatto sull'opera del poeta. Raccontando la propria collaborazione alla sceneggiatura del film *Le notti di Cabiria*, del regista Federico Fellini, Pasolini scrive, mutuando nella descrizione dell'episodio termini che potremmo senza remore definire auerbachiani:

Temevo, al suo referto su *Le notti* la sproporzione tra il concreto sensibile e di tono, ambito e gusto realistico, e l'immaginario di provenienza quasi surreale, sia pure modificato dall'humour: e questo, annotato, dissi a lui, la sera dopo: sempre dentro il budello della sua macchina, ferma e illuminata in un vialone balordo [...]. Lui mi ascoltava accovacciato, acciambellato sul sedile rosso, come una chiocciola, come una Madonna del Manto, col guancione, l'occhio bistrato, su cui si stampava la balenante attenzione o l'ansia, come una tinta opaca, rendendolo a tratti così umano, con la sua retina, la sua

---

forme a priori che determinano ciò che è dato percepire». J. Rancière, *La partizione del sensibile*, DeriveApprodi, Roma 2016, pp. 13-14.

<sup>166</sup> Nonostante il rapporto tra Pasolini e Auerbach non sia stato particolarmente studiato fino agli anni duemila, nei decenni successivi esso ha conosciuto in Italia un crescente approfondimento, anche in relazione alla riscoperta dell'opera del filologo tedesco in seguito al grande convegno "*Mimesis*": *l'eredità di Auerbach*, di cui sono stati pubblicati gli atti (atti del XXXV Convegno interuniversitario, Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007). Nel novero di questi studi, i risultati più fecondi sono il contributo apportato, nel corso del convegno citato, da Corrado Bologna (C. Bologna, *Le cose e le creature. La divina e umana "Mimesis" di Pasolini*, in E. Paccagnella Igregori (a cura di), *"Mimesis". L'eredità di Auerbach*, Esedra, Padova 2009, pp. 445-466) e i testi di A. Cadoni, *Il segno della contaminazione. Il film tra critica e letteratura in Pasolini*, Mimesis, Milano-Udine 2015; G. Piccioni, *Aroma di Vico. Pasolini e Auerbach*, in "Engramma", 189 (maggio 2022); S. De Laude, *La rondine di Pasolini*, cit.; L. Di Blasi, M. Gragnolati, C.F.E. Holzhey (a cura di), *The scandal of self-contradiction*, Cultural Inquiry, Vienna 2012, in particolare il saggio di Hervé Joubert-Laurencin, *Figura Lacrima*, Ivi, pp. 237-254.

pupilla nocciola, da farlo parere quasi buffo, e enormemente affettuoso se per caso fosse un po' spaventato dal mio Auerbach<sup>167</sup>.

Sin dalle brevi note qui evocate, Auerbach appare come una figura di riferimento imprescindibile per il poeta sul finire degli anni cinquanta, proprio nel momento in cui egli si sta accostando al mondo del cinema<sup>168</sup>. Lo studio del realismo cristiano di cui il filologo tedesco delinea un'inedita interpretazione deve aver colpito immediatamente il poeta, intento, sin dagli anni friulani e in particolar modo dal momento del proprio arrivo a Roma, a individuare un approccio letterario ed estetico alla realtà di coloro che abitano le borgate, in grado di dar forma alla loro realtà senza tradirla.

Auerbach si pone così – insieme alla *Stilcritica* di Spitzer, alla «fulgurazione figurativa» prodotta nel poeta da Roberto Longhi<sup>169</sup> e all'investitura poetica e critica ricevuta dal filologo Gianfranco Contini – come uno dei modelli da cui Pasolini trae elementi metodologici e formali centrali per l'elaborazione della propria poetica.

Da Auerbach Pasolini mutua infatti il concetto, centrale nella prassi artistica dell'autore fino alla prima metà degli anni sessanta, di «contaminazione degli stili»<sup>170</sup>. Nel Vangelo e nel

---

<sup>167</sup> P.P. Pasolini, *Nota su Le notti*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 700-701. Scriveva poco prima: «Fellini guidava con una mano, e dava arraffate qua e là al paesaggio, rischiando continuamente di schiacciare i ragazzetti burini o di finire nel fosso, ma dando l'impressione che ciò, in realtà, era impossibile: guidava la macchina magicamente come tirandola e tenendola sospesa con un filo [...] Mi raccontava, trascinandomi per quella campagna perduta in un miele di suprema dolcezza stagionale, la trama delle Notti. Io, gattino peruviano accanto al gattone siamese, ascoltavo con in tasca Auerbach. [...]», *Ivi*, p. 699.

<sup>168</sup> Sulle collaborazioni di Pasolini, in particolare quelle che precedono la prima prova registica del poeta, *Accattone* (1960), imprescindibile è il testo T. Mozzati, *Sceneggiatura di poesia. Pier Paolo Pasolini e il cinema prima di Accattone*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

<sup>169</sup> Dello storico e critico d'arte Pasolini aveva seguito, in gioventù, il celebre corso sui Fatti di Masaccio e Masolino, rimanendo colpito dall'insegnamento longhiano, dal suo sguardo, dalla sua prosa. A Longhi Pasolini si dichiara, durante la produzione del film *Mamma Roma*, debitore della propria «folgorazione figurativa», e negli insegnamenti longhiani riconosce la predilezione per il modello figurativo-pittorico nella costruzione delle immagini cinematografiche (proprio a Masaccio e Masolino Pasolini si riferisce come modelli figurativi per i propri film almeno fino a *La ricotta*). Nell'insegnamento longhiano – che nel 1973 Pasolini giunge a definire una «Rivelazione» –, Pasolini vede lavorare, inoltre, già il cinema e un metodo di approccio alle immagini legato alla «storia delle forme» che trova eco nell'opera cinematografica ma anche nell'opera critica di Pasolini. Leggiamo un estratto del testo dedicato alla recensione di un volume di Longhi nel 1973: «Se penso alla piccola aula (con banchi molto alti e uno schermo dietro la cattedra) in cui ho seguito i corsi bolognesi di Roberto Longhi, mi sembra di pensare a un'isola deserta, nel cuore di una notte senza più luce. E anche Longhi, che veniva e parlava su quella cattedra, e poi se ne andava, ha l'irrealtà di un'apparizione. Era, infatti, un'apparizione...[...] Sullo schermo venivano proiettate delle diapositive. I totali e i dettagli dei lavori [...] di Masolino e Masaccio. Il cinema *agiva*, sia pur in quanto mera proiezione di fotografie. E agiva nel senso che un'«inquadratura» rappresentante un campione del mondo masoliniano – in quella continuità che è appunto tipica del cinema – si «opponeva» drammaticamente a una «inquadratura» rappresentante a sua volta un campione del mondo masacesco. Il manto di una Vergine al manto di un'altra Vergine... Il Primo Piano di un Santo o di un astante al Primo Piano di un altro Santo o di un altro astante». P.P. Pasolini, *Roberto Longhi, Da Cimabue a Morandi*, in *Descrizioni di descrizioni*, Garzanti, Milano 2016, pp. 330-331.

<sup>170</sup> Basti ricordare la dichiarazione rilasciata da Pasolini nel 1964: «Il segno sotto cui io lavoro è sempre la contaminazione [...] Conseguentemente il pastiche per forza doveva nascere. E infatti in una pagina dei miei romanzi sono almeno tre i piani in cui mi muovo: cioè il discorso libero indiretto dei personaggi che parlano in

realismo cristiano che si sviluppa nel Medioevo tra Trecento e Quattrocento, Auerbach individua, infatti, la *Sprachmischung*, la contaminazione di *stile humilis* e *stile sublimis*, come espressione di una nuova forma di realismo, che avrebbe minato irreversibilmente la separazione degli stili sancita dalla retorica antica<sup>171</sup>.

Nella teoria antica lo stile illustre si chiamava *sermo gravis* o *sublimis*; quello basso *sermo remissus* o *humilis*; i due stili dovevano restare rigorosamente separati. Nello stile cristiano invece essi si fondono, soprattutto nell'incarnazione e passione di Cristo, dove la *sublimitas* e la *humilitas* sono realizzate e unite in somma misura<sup>172</sup>.

L'impatto della formulazione auerbachiana lavora nella teorizzazione pasoliniana del *discorso indiretto libero* in letteratura:

Per far parlare le cose, bisogna ricorrere ad un'operazione regressiva: infatti le cose – e gli uomini che ci vivono immersi, sia proletari, nelle cose intese come lavoro, lotta per la vita – sia borghesi, nelle cose intese come totalità e compattezza di un livello culturale – si trovano dietro lo scrittore-filosofo, lo scrittore-ideologo. Tale operazione regressiva si traduce quindi in una operazione *mimetica* (dato che i personaggi usano un altro linguaggio, rispetto a quello dello scrittore, atto ad esprimere un altro mondo psicologico e culturale). L'operazione *mimetica* è poi l'operazione che richiede le più abili e accanite

---

dialetto, in gergo, nel gergo più volgare, più fisico, direi; poi il discorso libero indiretto, cioè il monologo interiore dei miei personaggi e infine la parte narrativa o didascalica che è quella mia. Ora questi tre piani linguistici non possono vivere ognuno nella sua sfera senza incontrarsi: devono continuamente intersecarsi e confondersi». P.P. Pasolini, *Una visione del mondo epico-religiosa*, in *Per il cinema II*, cit., pp. 2871-2872.

<sup>171</sup> Non è qui possibile soffermarci approfonditamente sulle analisi condotte in tale prospettiva da Auerbach in quanto lo studio vuole concentrarsi sulla ri-declinazione dei concetti elaborati dal filologo in relazione alla produzione più tarda del poeta. Per cogliere l'importanza della teorizzazione auerbachiana della contaminazione degli stili è interessante notare come anche il già citato Jacob Taubes, profondo studioso di Paolo, proprio a partire dal testo paolino 2Cor., 13,4, concentrerà su di essa propria attenzione in un articolo intitolato *La giustificazione del brutto nella tradizione cristiana delle origini* (cfr. J. Taubes, *Messianismo e cultura*, Garzanti, Milano 2001, pp. 262-263, ma anche 347-340).

<sup>172</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000, p. 87. Leggiamo inoltre: «Il vero fulcro della dottrina cristiana, l'Incarnazione e la Passione, fu, come già abbiamo accennato [...] del tutto inconciliabile col principio della separazione degli stili. Cristo era tutt'altro che un eroe o un re, era invece un uomo uscito dall'infimo gradino sociale, i suoi primi discepoli erano stati pescatori e artigiani, egli si muoveva entro la vita ordinaria del popolino palestinese, parlava con pubblicani e con prostitute, con poveri, con ammalati, con fanciulli, e tuttavia ogni suo atto e ogni sua parola erano di somma dignità e più importanti di qualsiasi altra cosa che mai accadesse; nello stile in cui tutto ciò veniva raccontato non entrava la pur minima sapienza oratoria nel senso antico, esso era sermo piscatorius, e ciò nonostante oltremodo commovente e più efficace che la più sublime opera d'arte retorico-tragica; e più di tutto commovente era in quei racconti la Passione. Il re dei re, beffeggiato, sputacchiato, flagellato e inchiodato sulla croce come un volgare delinquente - oh, il racconto di queste cose, non appena penetra nel cuore degli uomini, annienta completamente l'estetica della separazione degli stili, produce un nuovo stile sublime, che non disdegna affatto il quotidiano e accoglie in sé il realismo sensibile, la bruttezza, l'indecenza, la miseria fisica; oppure, se si preferisce esprimersi inversamente, nasce un nuovo *sermo humilis*, uno stile basso, quale propriamente potrebbe usarsi soltanto nella commedia e nella satira, ma però ora conquista il sublime e l'eterno molto al di là dei suoi limiti originari», *Ivi*, p. 82.

ricerche linguistiche (data la necessaria *contaminazione dei linguaggi*, quello del narratore e quello del personaggio, lingua e dialetto ecc)<sup>173</sup>.

È ciò che Pasolini teorizza come «discorso indiretto libero»: una *mimesi* dell'autore nel personaggio che implica una forte coscienza sociologica e un rapporto con la fisicità di ciò che viene rappresentato, in grado di precedere la coscienza sociologica e garantirne la traduzione in forma grafica:

Il romanzo non può che essere pura rappresentazione: il significato ideologico o sociologico deve essere mediato dalla fisicità più immediata. [...] Ripeto: immediata fisicità: ossia il personaggio in azione, paesaggio in funzione, violenta e assoluta *mimesi ambientale*<sup>174</sup>.

La “regressione” fisica, linguistica, sociologica implicherà una *contaminazione* in grado di trasformare autore e personaggio in una forma inedita di soggettività, un «io-egli» che non coincide esattamente con alcuno dei due<sup>175</sup>.

Per tradurre graficamente il mondo del sottoproletariato urbano ed il peculiare linguaggio che ne esprime l'eversiva vitalità, Pasolini tenta dunque attuare un'operazione *mimetica*. Il concetto di *mimesis*, dedotto da Auerbach, appare fondamentale nell'interpretazione pasoliniana di quello che resterà il suo principale punto di riferimento letterario e visivo, Dante, che, nella peculiare declinazione “continiana” – ossia plurilinguista – si presenta, nello scritto di Pasolini *La mala mimesis*, come modello assoluto della poetica dell'autore.

Sarà però il cinema, cui Pasolini giunge nel 1960 con il film *Accattone*, a mostrare le potenzialità estetiche che Pasolini ricava dalla lettura di Auerbach: la *contaminazione linguistica* si traduce in *contaminazione stilistica* in grado di investire, attraverso il

---

<sup>173</sup> P.P. Pasolini, *9 domande sul romanzo*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, in *I Meridiani*, a cura di W. Siti e S. De Laude, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 1999, p. 2744.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 2747. Per la teorizzazione del discorso libero indiretto cfr. P.P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 81-97, in particolare p. 115. Scrive Pasolini a proposito della propria operazione letteraria: «È una serie di tipi d'uso dialettale di specie verghiana: implicanti cioè una regressione dell'autore nell'ambiente descritto, fino ad assumerne il più intimo spirito linguistico, mimetizzandolo incessantemente, fino a fare di questa seconda natura linguistica una natura primaria, con la conseguente *contaminazione* [...] Il mio realismo io lo considero un atto d'amore: e la mia polemica contro l'estetismo novecentesco, intimistico e para-religioso, implica una presa di posizione politica contro la borghesia fascista e democristiana che ne è stata l'ambiente e il fondo culturale». (P.P. Pasolini, *La mia periferia, Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, cit., p. 2729).

<sup>175</sup> «Nasce così in me, sulla scia verghiana (ma evidentemente con gli importi di Joyce e di Gadda) il “monologo interiore” o “discorso libero indiretto”: in sostanza nei miei libri è un io-egli che parla, anziché direttamente, indirettamente. Cioè: io credo nell'esistenza di Tommaso Puzilli: quindi, egli. *Ma per farlo parlare, vivere, esistere concretamente*, regredisco in lui, fino a una *mimesis* che è quasi fisica identificazione: io». P.P. Pasolini, *La noia*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, cit., pp. 2304, 2305.

procedimento della «soggettiva libera indiretta», la materia cui Pasolini tenta di dare forma – le vite minuscole degli ultimi, dei sottoproletari che vivono ai margini della città – di una *visione epico-religiosa*, in cui registro concreto-sensibile e registro tragico si incontrano secondo un doppio movimento. Il concreto-sensibile si fa sacro, il sublime impuro attraverso il costante precipitare dello sguardo del regista in quello del personaggio, attraverso la *coscienza mitizzante*<sup>176</sup> della macchina da presa che si esprime in lunghe, sacrali panoramiche. Al principio della contaminazione risponde anche l'impiego della musica nei film dei primi anni sessanta: in *Accattone*, la musica “alta” (la *Passione secondo Matteo* di Bach) si imprime sulla quasi brutale e onirica fisicità degli anonimi che attraversano, come fuori dalla storia, le borgate. Se la lezione auerbachiana sembra caratterizzare in maniera significativa l'invenzione letteraria e cinematografica del *Lumpenproletariat* condotta da Pasolini, nella prima metà degli anni sessanta i riferimenti ad Auerbach si ripetono con notevole frequenza<sup>177</sup> nei saggi e negli interventi dell'autore.

A partire dalla seconda metà degli anni sessanta, però, essa sembra venir meno, rarefarsi fin quasi a scomparire. Se infatti, fino ad allora, la possibilità della *mimesis* è stata, per Pasolini, «un modo per mediare, attraverso l'opera, la scissione storica individuale che si riverbera continuamente in quella collettiva»<sup>178</sup>, la poetica realistica delineata da Auerbach, di cui anzitempo Pasolini si definiva non più entusiasta<sup>179</sup>, viene anch'essa messa in crisi dai cambiamenti storici, linguistici, politici già delineati.

<sup>176</sup> Come nota Gilles Deleuze, uno dei più attenti e acuti lettori della teorizzazione e della pratica filmica in Pasolini, la macchina da presa, nel procedimento della soggettiva libera indiretta pasoliniana, si configura come “coscienza mitizzante”. Scrive Deleuze: «Ciò che caratterizza il cinema di Pasolini è una coscienza poetica, che non sarebbe a dir vero né estetica né tecnicistica, ma piuttosto mistica o “sacra”. [...] È questa permutazione del triviale e del nobile, questa comunicazione dell'escrementizio e del bello, questa *proiezione nel mito*, che Pasolini diagnosticava già nel discorso libero indiretto come forma essenziale della letteratura. E giunge sino a farne una forma cinematografica, capace tanto di grazia che di orrore». G. Deleuze, *Immagine-movimento*, Einaudi, Torino 2016, p. 96. A confermare l'acume della lettura deleuziana del procedimento cinematografico pasoliniano, serve riportare anche la lettura che egli formula del processo della soggettiva libera indiretta, che si configura come pratica filmica che ha come presupposto la ricerca post-kantiana delle “condizioni di possibilità” del cinema (che coincidono, in Pasolini, con le condizioni di possibilità della realtà stessa (Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Einaudi, Torino 2017, p. 35). «La cinepresa non offre semplicemente la visione del personaggio e del suo mondo, essa impone un'altra visione in cui la prima si trasforma e si riflette. Questo sdoppiamento è quanto Pasolini chiama una “soggettiva libera indiretta” [...] Qui si tratta di superare il soggettivo e l'oggettivo in direzione di una Forma pura divenuta autonoma». G. Deleuze, *Immagine-movimento*, cit., p. 95.

<sup>177</sup> Per un'annotazione filologica delle occorrenze del richiamo esplicito di Pasolini ad Auerbach cfr. S. De Laude, *Pasolini lettore di Mimesis*, in *Mimesis. L'eredità di Erich Auerbach*, Atti del XXV Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007), cit., 467-482.

<sup>178</sup> G. Piccioni, *Aroma di Vico. Appunti su Pasolini e Auerbach*, in “Engramma”, *Il Medioevo secondo Pasolini*, Edizioni Engramma, Venezia 2022, p. 27.

<sup>179</sup> Scrive Pasolini in una lettera nel 1956: «Quanto a Auerbach, se proprio L. vuole conservarlo non insisto: ma lo invito alla prudenza, a possibili pentimenti futuri quando, come ora succede a me, il primo entusiasmo per A. cominci a stingersi». P.P. Pasolini, *Lettere*, cit., pp. 1030-1031.

## 2.2 Analogia

La lenta scomparsa di quelle vite anonime che avevano catturato l'attenzione politica, estetica, esistenziale del poeta, l'urgenza – mai negata, sebbene con repulsione<sup>180</sup> – di riflettere e di mostrare la borghesia nel momento in cui essa tende a identificarsi sempre più con l'intera umanità, la fine del mandato dello scrittore e la graduale impossibilità della *mimesis* che, come vedremo, il poeta giungerà a riconoscere apertamente negli anni settanta<sup>181</sup>, producono un allontanamento – che non coincide con un abbandono, né con un superamento – del realismo così come fino ad allora il poeta aveva tentato di praticarlo, e la scelta di tentare di dar forma a un potere divenuto sempre più incollocabile. Nell'epoca in cui persino la radice “teologica” della macchina *mimetica* che aveva riprodotto le forme tradizionali di sovranità sembra riconfigurarsi, anche la *mala mimesis* in chi ne era escluso (pur essendovi incluso attraverso tale esclusione) sembra perdere la capacità di contraddizione, di reinvenzione e di conflitto che l'aveva animata.

È però proprio in questa temperie che l'eredità di Auerbach può essere ripensata, rivelare un volto e una caratura politica inediti, che nel progetto per un film su San Paolo giungono a espressione.

Con la crisi del paradigma estetico della *mimesis*, anche l'«integrazione figurale» che Pasolini aveva dedotto come metodo storico-critico dal filologo sembra ripiegarsi su sé stessa; tuttavia, proprio perché presa in un processo di liberazione dall'impianto mimetico, essa può mostrare la propria potenza di riconfigurazione temporale, in grado di trasformare – secondo il paradigma benjaminiano che Pasolini sembra far proprio – lo sguardo storico del poeta in sguardo politico<sup>182</sup>.

---

<sup>180</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Tommaso Anzoino*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1657

<sup>181</sup> Pensiamo all'articolo, già citato, *Il mio Accattone in TV dopo il genocidio*, in P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, cit., pp. 152-158.

<sup>182</sup> Walter Benjamin individua nella sostituzione dello sguardo storico con lo sguardo politico il carattere rivoluzionario del surrealismo, in grado di produrre una nuova visione esplosiva della realtà. Scrive il filosofo: «Breton e Nadja sono gli innamorati che riscattano tutte le esperienze che noi abbiamo fatto in tristi viaggi in treno (le ferrovie cominciano a invecchiare), in squallidi pomeriggi domenicali trascorsi nei quartieri proletari delle grandi città, nella prima occhiata attraverso la finestra bagnata dalla pioggia di un nuovo alloggio, traducendo tutto ciò in esperienza (se non in azione) rivoluzionaria. Essi fanno esplodere le grandi forze della *Stimmung* che sono nascoste in queste cose. Come pensano che si configurerebbe una vita che in un momento decisivo si lasciasse determinare proprio dall'ultima canzonetta in voga? Il trucco che governa questo mondo di cose (è più opportuno parlare di trucco che di metodo) consiste nella sostituzione dello sguardo storico su ciò che è stato con quello politico». W. Benjamin, *Il surrealismo*, in *Aura e choc*, Einaudi, Torino 2012, p. 330.

Ciò sembra operare nella sceneggiatura per un film su San Paolo a un duplice livello: a livello strutturale – nell’impianto che Pasolini immagina per il film – e nelle *singularità* degli episodi che trovano forma nel progetto.

Come già ricordato, sin dal 1966 Pasolini individua il carattere più proprio del progetto sulla vita dell’apostolo nella trasposizione della vicenda paolina nella contemporaneità, in particolare negli anni tra il nazifascismo e l’avvento del neo-capitalismo, di quella che Pasolini nominerà Nuova Preistoria<sup>183</sup>.

Tale operazione richiede, specifica il poeta, l’esercizio di una «violenza temporale», la sostituzione – pur nel rispetto letterale dei testi paolini – dei luoghi attraversati dall’apostolo, delle situazioni in cui la sua predicazione si è svolta, dei conformismi che egli ha affrontato, con i relativi corrispettivi contemporanei. Per spiegare tale fitto tessuto di sostituzioni, Pasolini impiega più volte il termine *analogia*.

La prima, e capitale, di queste trasposizioni, consiste nel sostituire il conformismo dei tempi di Paolo (o meglio i due conformismi: quello dei giudei e quello dei gentili) con un conformismo contemporaneo: che sarà dunque quello tipico dell’attuale civiltà borghese, sia nel suo aspetto ipocritamente e convenzionalmente religioso (analogo a quello dei giudei), sia nel suo aspetto laico, liberale e materialista (analogo a quello dei Gentili). Tale grossa trasposizione, *fondata sull’analogia*, ne implica fatalmente molte altre<sup>184</sup>.

La sostituzione, già evocata, dei luoghi attraversati dall’apostolo con le città contemporanee si presenta dunque come necessaria moltiplicazione dell’analogia:

Il centro del mondo moderno – la capitale del colonialismo e dell’imperialismo moderno – la sede del potere moderno sul resto della terra – non è più, oggi, Roma. E se non è Roma, qual è? Mi sembra chiaro, New York, con Washington. In secondo luogo: il centro culturale, ideologico, civile, a suo modo religioso – il sacrario cioè del conformismo illuminato e intelligente non è più Gerusalemme, ma Parigi. La città *equivalente* all’Atene di allora, poi, è grossomodo la Roma di oggi [...] E Antiochia potrebbe essere probabilmente sostituita, *per analogia*, da Londra (in quanto capitale di un impero antecedente alla supremazia americana, come l’impero macedone-alessandrino aveva preceduto quello romano)<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 63.

<sup>184</sup> P.P. Pasolini, *Appendice ad Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 2024. Corsivi miei.

<sup>185</sup> *Ibidem*. Corsivi miei.

Allo stesso modo anche la rottura dell'ordine imperialistico e schiavistico apportata da Paolo, che si complicherà nel 1968, potrà mostrarsi nel film attraverso un procedimento analogico:

Alla aristocrazia romana e alle varie classi dirigenti collaborazioniste va sostituita per analogia l'odierna classe borghese che ha in mano il capitale, mentre agli umili e ai sottomessi vanno sostituiti, *per analogia*, i borghesi avanzati, gli operai, i sottoproletari del giorno d'oggi<sup>186</sup>.

Se Pasolini insiste fortemente sulla natura analogica del procedimento qui adottato, è necessario indagare in che senso egli impieghi il termine *analogia*. È possibile individuare, a partire dai riferimenti impiegati da Pasolini nella stesura del progetto, nella filosofia aristotelica la matrice del termine adottato dal poeta per descrivere la struttura del progetto. Proprio nel progetto su San Paolo redatto nel 1966, infatti, Pasolini si riferisce alla *Poetica* di Aristotele per definire la forma che egli intende dare al film: quella della *tragedia episodica*, che, come vedremo, risulterà carica di ulteriori implicazioni.

Nella *Poetica*, Aristotele specifica di impiegare il termine *analogia* per descrivere una relazione in cui quattro elementi «sono in uguale rapporto il secondo elemento con il primo e il quarto con il terzo. Si dirà allora il quarto per secondo o il secondo per il quarto»<sup>187</sup>; come il filosofo chiarisce ulteriormente nell'*Etica Nicomachea*, l'analogia si presenta dunque come “un'uguaglianza di rapporti” che si configura, nella *Metafisica*, come tipo di unità in grado di oltrepassare le distinzioni tra categorie e così abbracciare la totalità dell'essere<sup>188</sup>. L'analogia è ciò che permette di dar forma a concetti – come quelli di potenza e atto – che, per la loro generalità risulterebbero di difficile comprensione. Essa si configura dunque, nella lezione aristotelica, come forma relazionale, come espressione e produzione di rapporti di uguaglianza tra gli elementi dell'analogia stessa.

Nel progetto per un film su San Paolo, tuttavia, il rapporto tra i luoghi, le vicissitudini, le classi sociali dell'antichità e quelli attuali sembrano entrare in relazione attraverso un rapporto che sembra esondare la simmetria e la relazione di somiglianza che legherebbe gli elementi che compongono l'analogia in ragione delle funzioni da essi assolte.

Pasolini stesso sembra dichiararsi, in un certo senso, insoddisfatto della veste analogica così intesa, e tale insufficienza viene dichiarata appena prima della descrizione delle trasposizioni geografiche e temporali secondo il procedimento analogico:

---

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 2025. Corsivo mio.

<sup>187</sup> Aristotele *Poetica*, 21, 57b, 16-33.

<sup>188</sup> Aristotele, *Metafisica*, V, 6, 1016B 30-35.

Tale grossa trasposizione, fondata sull'analogia ne implica fatalmente molte altre. In questo gioco di trasposizioni che si implicano vicendevolmente e richiedono quindi una certa coerenza, io vorrei però mantenermi libero. Dato cioè che il mio primo obiettivo è quello di rappresentare fedelmente l'apostolato ecumenico di San Paolo, vorrei potermi disobbligare anche da una certa coerenza esteriore e letterale. Mi spiego.

Il mondo in cui – nel nostro film – vive e opera San Paolo è dunque il mondo del 1966 o 67: di conseguenza è chiaro che tutta la toponomastica deve essere spostata....<sup>189</sup>.

L'analogia sembra dunque descrivere la strategia di spostamento topologico e temporale prevista dal poeta, e tuttavia non esaurirne, nell'accezione aristotelica, il senso. Se essa sembra presupporre «una certa coerenza», essa appare tuttavia «esteriore e letterale»; la presunta linearità delle trasposizioni deve essere ripensata a partire dalla *mise en abyme* della trasposizione stessa, dall'implicarsi vicendevole delle trasposizioni e dalla libertà che il regista rivendica rispetto alla somiglianza che tale processo è chiamato a istituire.

Tra i due poli della sceneggiatura – passato e contemporaneità – sembra configurarsi un'analogia più profonda, che non può ridursi ad un'«uguaglianza di rapporti» tra le due temporalità che in essa entrano in contatto; essa si configura piuttosto come *indice* di una relazione ulteriore. L'analogia tra Roma e New York, Atene e Roma, il Mediterraneo e l'Atlantico, tra la rivoluzione cristiana e la Resistenza, l'impero romano, il nazismo e la contemporaneità, indica un'*analogia* radicale, che potremmo definire *strutturale*, che si rivela nella forza visionaria della messa in forma *figurale* del film.

Per approssimarsi alla sceneggiatura bisogna dunque innanzitutto comprendere in che senso si può intendere, all'altezza delle modifiche apportate al progetto nel 1968, il concetto di “*figurale*”.

Come visto, fino alla prima metà negli anni sessanta Pasolini impiega il concetto di “integrazione figurale” come strumento storico-critico, legato alla Stilcritica. Il concetto di integrazione figurale adoperato dal poeta, sebbene non sia mai esplicitamente riferito ad Auerbach, sembra riprendere il concetto di “interpretazione figurale” teorizzato dal filologo, pur senza coincidere totalmente con esso<sup>190</sup>. L'interpretazione figurale, così come essa è

---

<sup>189</sup> P.P. Pasolini, *Appendice ad Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 2025.

<sup>190</sup> Il concetto di “integrazione” figurale, che coincide e non coincide esattamente con quello di “interpretazione figurale” sviluppato da Auerbach, potrebbe derivare nell'opera di Pasolini proprio da un frammento del testo *Mimesis* che, come visto, è un punto di riferimento centrale nell'opera pasoliniana tra la fine degli anni cinquanta e la prima metà degli anni sessanta. Auerbach scriveva infatti in *Mimesis*: «Praticamente si tratta dapprima quasi sempre d'un'interpretazione del Vecchio Testamento, di cui vengono interpretati singoli

delineata da Auerbach in *Mimesis*, si configura come ciò che stabilisce «una connessione fra due avvenimenti o due personaggi, nella quale connessione uno dei due significa non solamente se stesso, ma anche l'altro, e il secondo invece include il primo o lo integra»<sup>191</sup>. È proprio Paolo, nella prospettiva auerbachiana, ad avviare tale pratica, istituendo una relazione inedita tra Vecchio e Nuovo Testamento<sup>192</sup>. L'interpretazione figurale, dunque, si presenta come una peculiare strategia interpretativa tesa a scorgere nel Vecchio la *pre-figurazione* del Nuovo – dell'avvento del Messia e della redenzione –, che si configura, rispetto al *typos*, come compimento. Il rapporto tra Antico e Nuovo si sottrae così alla linearità dello sviluppo: antico e nuovo, passato, presente e futuro si intrecciano nella struttura *typologica* che trasforma la relazione tra passato e presente in una relazione tra compiuto e incompiuto, tempo ed eternità. L'«integrazione figurale», di cui Pasolini scrive diffusamente nella prima metà degli anni sessanta, appare orientata a mostrare la relazione temporale che unisce fenomeni storici e culturali della propria epoca. Tuttavia, come annunciato, Pasolini ne dichiara ben presto il fallimento.

Proprio a proposito del cinema, in particolare a partire da una riflessione condotta sul film di Chaplin *Tempi Moderni*, Pasolini annuncia la tendenziale «impossibilità della *mimesis*» e rivela il proprio debito, per il ripensamento della contemporaneità, al concetto di *figura*.

Se, gramscianamente, per Pasolini ogni problema linguistico è indice di una serie di problemi politici, nella lingua cinematografica essi possono mostrarsi in tutta la loro urgenza. In *Tempi moderni*, scrive Pasolini, Charlot ha «demitizzato» l'*homo technologicus* «in qualità di superstite di un'umanità preindustriale»<sup>193</sup> che, entrato in fabbrica, contraddiceva la tecnica con la propria semplice presenza: «sopravvivendo da un'altra civiltà», egli rivelava l'inespressività della tecnica, della fabbrica, della società prodotta dalla rivoluzione industriale e dal

---

episodi come figure o profezie reali dei fatti del Nuovo Testamento [...] Questo genere d'interpretazione porta, com'è facile comprendere, un elemento del tutto nuovo ed estraneo nel modo antico di contemplare la storia. Se, ad esempio, un fatto, come il sacrificio d'Isacco, viene interpretato quale prefigurazione di quello di Cristo, cosicché nel primo è per così dire annunciato e promesso il secondo, e il secondo «integra» il primo – «figuram implere» è l'espressione usata –, viene stabilita una connessione fra due avvenimenti che non sono legati né cronologicamente né causalmente, una connessione che la ragione non può stabilire in senso orizzontale, ammettendo per questa parola un'estensione temporale». (E. Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 77-78). Se Silvia De Laude annota tra la concettualità auerbachiana nelle opere di Pasolini anche termini come «integrante», «integrabile», «inintegrabile» (Cfr. S. De Laude, *Pasolini lettore di Mimesis*, cit.), Hervé Joubert-Laurencin nota come le occorrenze rilevate dalla studiosa non dimostrino sufficientemente l'identità del concetto pasoliniano con quello elaborato dal filologo. Cfr. H. J.-L., *Figura lacrima*, in *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*, ed. by L. Di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey, Cultural Inquiry, 6, Vienna 2012), pp. 237–254, in particolare p. 250.

<sup>191</sup> E. Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 85.

<sup>192</sup> Le occorrenze del meccanismo figurale in Paolo sono molteplici: Rm 5,14; 1Cor, 10, 6-11; 1Cor, 15, 21; 2Cor 3,14; Gal 4, 21-31; Col 2, 16; Eb 9, 11. Auerbach le annota e le discute nel suo saggio *Figura*, contenuto in *Studi su Dante*. Cfr. E. Auerbach, *Figura*, in *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 205-214.

<sup>193</sup> P.P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, cit., p. 102.

capitalismo primonovecentesco. Se il procedimento stilistico di *Tempi moderni* rimane, per Pasolini, insuperato, tuttavia esso richiede, a partire dalla metà degli anni sessanta, un'ideologizzazione ulteriore, un'ideologizzazione che non si fondi sull'uomo espressivo come forma di vita sopravvivente, ma che veda, in esso, un'evoluzione. Di fronte a tale urgenza di ideologizzazione, il poeta deve però riconoscere che, compiuta definitivamente la tecnicizzazione, essa sarà di difficile compimento. La tecnicizzazione si presenta infatti, già nella metà degli anni sessanta, come tendenzialmente livellatrice; la lingua e la cultura del tecnocrate tendono cioè a confondersi e identificarsi con la lingua e la cultura dell'operaio. Scrive Pasolini:

Nel caso che tutta una lingua sia “omologata e modificata” dal linguaggio della tecnica, si ricreerà presumibilmente in tutta la vita sociale il fenomeno che oggi si verifica solo dentro la fabbrica: l'identificazione della lingua del tecnocrate con la lingua dell'operaio, e la susseguente soppressione del *margin*e di libertà assicurato dai vari livelli linguistici<sup>194</sup>.

Se finora la vita dell'operaio, scrive il poeta, era stata mostrata nel cinema e nella letteratura attraverso un'incursione nella vita familiare, quotidiana, attraverso la simpateticità con la vita dell'autore o attraverso l'iscrizione in un quadro operaistico, «con quanto d'enfasi operaia, apocalittica e redentrice questo comporta», ora si delinea un'impossibilità della *mimesis*:

La ragione profonda di tale “impossibilità di *mimesis*” è appunto l'identificazione potenziale del linguaggio dell'operaio con il linguaggio della fabbrica. Impossibilità che si presenta come *prefiguratrice di situazioni linguistiche future*, ben più gravi di quelle pertinenti il mondo delle lingue letterarie<sup>195</sup>.

L'impossibilità della *mimesis*, nel 1965, *pre-figura* situazioni linguistiche future, mostra cioè il futuro – la tecnicizzazione finalmente compiuta – non come sviluppo ma come *compimento*. Nel momento in cui l'impossibilità della *mimesis*, dettata dall'integrazione tendenziale nell'ordine neocapitalista di chi ne era fino ad allora escluso, coinvolge in sé il potere stesso, non più pensabile secondo un ordine strettamente mimetico, il rapporto tra interpretazione e integrazione, figura e compimento andrà incontro a ulteriori mutamenti.

---

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 103.

Nel 1971, nell'articolo intitolato *Cos'è un vuoto letterario?*, Pasolini tematizza infatti il fallimento dell'integrazione figurale come strumento di interpretazione dei prodotti letterari nel momento in cui il *vuoto* provocato dalla caduta del mandato dello scrittore e, insieme, dalla crisi della letteratura neoavanguardistica e della letteratura-azione del movimento studentesco, sembra insostenibile – nell'eccesso di libertà *anomica* che esso configura – e dunque già pronto ad essere occupato dagli scheletri dei vecchi modelli ormai desueti o dal tentativo di instaurazione di un nuovo ordine<sup>196</sup>.

*Vuoto letterario* e *vuoto di potere* si implicano vicendevolmente, rivelando e ampliando la voragine che li sottende, e che si spalanca anche nella vita del poeta.

Per capire i prodotti poetici che nascono direttamente dall'esistenza, in periodi di vuoto letterario, non si hanno più chiavi specifiche. L'integrazione figurale non è più uno strumento della cultura letteraria<sup>197</sup>.

Di fronte al vuoto che si spalanca innanzi al poeta, l'integrazione figurale sembra aver esaurito il suo mandato insieme storico e critico, non consentire più l'interpretazione dei prodotti poetici né della storia e del loro rapporto. Eppure, come annunciato, è proprio il concetto di *figura* ad acquisire, nella sperimentazione cinematografica del poeta nella seconda metà degli anni sessanta, nuove forme, impensabili all'interno del paradigma mimetico, nel momento in cui esso si configura insieme come ancora attivo e già in via di dissoluzione<sup>198</sup>.

### 2.3 *Typos* e archivio

Per cogliere le implicazioni di quanto fin qui delineato bisogna ora osservare da vicino quel «fitto tessuto di trasposizioni» che il poeta annuncia come caratteristico dell'attualità del proprio progetto, della contemporaneità di San Paolo, e che trova forma nella revisione della sceneggiatura condotta nel 1968.

Il film si apre evocando esplicitamente le trasposizioni adottate:

Come risulta dal progetto sul film, preposto a questi appunti, l'antica Gerusalemme è sostituita da Parigi, negli anni tra il 1938 e il 1944, cioè sotto l'occupazione nazista. Gli antichi dominatori romani

---

<sup>196</sup> P.P. Pasolini, *Cos'è un vuoto letterario?*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, cit., p. 2558.

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 2557.

<sup>198</sup> Anche la rottura del paradigma mimetico così come è pensata da Pasolini risulta interpretabile attraverso le categorie tipiche dell'interpretazione figurale di *iam* e *nusquam*, "già" e "non ancora", che implicano insieme un già compiuto e un compimento ancora a-venire. Cfr. L. Arigone, *Erich Auerbach e Walter Benjamin tra figura e Jetztzeit. Una considerazione teologico-politica*, cit., pp.89-91.

sono dunque sostituiti dall'esercito hitleriano, e i farisei dalla classe conservatrice reazionaria francese, tra cui naturalmente i collaborazionisti di Petain.

Il film comincia con una descrizione di Parigi in quel periodo<sup>199</sup>.

Nella trasposizione pasoliniana, gli antichi dominatori romani, i rappresentanti dell'ordine politico e universalistico, sono «sostituiti» dall'esercito hitleriano, i farisei – cultori della Legge giudaica di cui Paolo stesso fa parte – sono identificati alternativamente, con la classe reazionaria, con i collaborazionisti che permisero e garantirono la durata del dominio nazista, e con una classe ostile al potere “romano” in virtù del mantenimento dei propri privilegi e del dominio della Legge giudaica.

Così anche l'assemblea di cristiani che figura nella sequenza successiva appare sullo schermo come assemblea di partigiani:

Qui sono riuniti (*come* in una riunione clandestina della Resistenza) i dodici apostoli. Vestono come dei piccoli borghesi intellettuali alcuni, altri come operai – con i vestiti di quegli anni.

Insieme ai dodici apostoli, stretti intorno a loro – con negli occhi la luce della paura vinta, della necessaria prudenza, del dolore, della volontà a lottare, che li consuma – ci sono molti altri uomini, e donne: è insomma, *fisicamente*, una assemblea di partigiani<sup>200</sup>.

Se l'espressione pasoliniana «come in una riunione clandestina della Resistenza», sembra istituire un semplice rapporto di somiglianza, quasi metaforico, tra l'assemblea cristiana e le riunioni di partigiani, care alla memoria ma perdute nell'antica luce della Resistenza<sup>201</sup> – in chiusura del frammento di sceneggiatura citato Pasolini tematizza la coincidenza *fisica* tra le due realtà. Non si tratta, dunque, di un rapporto di somiglianza istituito o rivelato dal cinema, similmente all'equazione aristotelica, né di un'identità tra le due dimensioni mostrate, che non renderebbe necessaria alcuna articolazione tematica dell'operazione compiuta. Piuttosto, Pasolini sembra dichiarare che, attraverso la *violenza* e la *fisicità visionaria* che caratterizza la lingua cinematografica<sup>202</sup>, l'assemblea dei discepoli diventa *fisicamente indistinguibile*

---

<sup>199</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1883.

<sup>200</sup> *Ivi*, p. 1884. Corsivi miei

<sup>201</sup> P.P. Pasolini, *La Resistenza e la sua luce*, in *La religione del mio tempo*, in *Tutte le poesie II*, cit., pp. 944-947. Se è attraverso il *topos* della luce che Pasolini interpreta gli anni della Resistenza, vedremo come ciò muti radicalmente nel San Paolo e, ancor prima, nel progetto cinematografico *Bestemmia*.

<sup>202</sup> Pasolini riconosce nel cinema una violenza espressiva, una potenza onirica che distingue la lingua cinematografica dalle altre forme linguistiche. Il cinema, infatti, è una lingua naturalmente fisica, onirica, che opera attraverso la pregrammaticalità dei suoi segni, comuni a quelli della realtà e del sogno: «Tanto la mimica e la realtà brutta quanto i sogni e i meccanismi della memoria, sono fatti quasi pre-umani, o ai limiti dell'umano: comunque pre-grammaticali e addirittura pre-morfologici (i sogni avvengono al livello dell'inconscio, e così i

dall'assemblea di partigiani, istituendo tra le due dimensioni una nuova relazione. Se, nel cinema, le immagini «sono sempre concrete, mai astratte»<sup>203</sup>, inscindibili dalla dimensione brutalmente oggettuale della realtà tanto quanto dalla dimensione “pre-razionale” dei sogni e della memoria, il rapporto che il cinema sancisce tra le due dimensioni temporali convocate nell'immagine si presenta come un rapporto fisicamente e storicamente concreto.

Ancora, sarà una folla «di testimoni e di fascisti» a partecipare allo «scandalo fascista» del martirio di Stefano, in cui Paolo appare «tra altri farisei come lui – borghesi potenti, autorità». «Tra soldati francesi collaborazionisti e reparti delle SS», Paolo, secondo la lettera di *Atti* 6.1-8.3, «spande spavento, alimentando la caccia al fedele»<sup>204</sup>. La fisica sostituzione, che struttura l'intera sceneggiatura, implica una relazione inedita tra i fenomeni, che convoca la contemporaneità.

Attraverso una carrellata, che coincide con una soggettiva dello sguardo di Paolo, santo, a bordo di una corriera presso Listri (sostituita da una città piemontese), osserviamo «una città di provincia, polverosa, antica: ma con le sue fabbriche, e le sue nuove costruzioni neocapitalistiche»<sup>205</sup>. Tra l'antichità, il nazifascismo e la contemporaneità neocapitalistica, l'immagine delinea una nuova visione della storia, attraverso un processo immaginale che si potrebbe definire “paolino”, e che prende corpo grazie al carattere strutturalmente ambiguo del cinema<sup>206</sup>.

---

meccanismi mnemonici; la mimica è segno di estrema elementarità civile ecc.). Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico: e questo spiega la profonda qualità onirica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale» (P.P. Pasolini, *Il cinema di poesia*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 162). Mentre il linguaggio scritto parlato opera attraverso segni simbolici e si configura come uno “strumento” che può essere tanto poetico quanto strettamente comunicativo, il cinema ha invece un carattere *inconscio*, irrazionale che lo costituisce come un linguaggio immediatamente artistico e poetico. La lingua cinematografica sembra fondamentalmente una lingua di poesia grazie al carattere irrazionale del suo fondamento, che si traduce nel «sotto-film mitico-infantile» che Pasolini ritiene scorra sotto ogni film abbastanza progredito civicamente ed esteticamente (cfr. *ivi*, p. 182).

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 172. Scrive Pasolini: «Questa è probabilmente la differenza principe tra l'opera letteraria e l'opera cinematografica (se importa fare tale confronto). L'istituzione linguistica, o grammaticale, dell'autore cinematografico è costituita da immagini: e le immagini sono sempre concrete, mai astratte (è possibile solo in una previsione millenaristica concepire immagini-simboli che subiscano un processo simile a quello delle parole, o almeno delle radicali, in origine concrete, che nelle fissazioni dell'uso, sono diventate astratte). Perciò per ora il cinema è un linguaggio artistico non filosofico. Può essere parabola, mai espressione concettuale diretta. Ecco dunque un terzo modo di affermare la prevalente artisticità del cinema, la sua violenza espressiva, la sua fisicità onirica», *Ibidem*.

<sup>204</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., pp. 1890-1891.

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 1924.

<sup>206</sup> L'ambiguità, che Pasolini individua come elemento paolino – che indica insieme un'impasse e nuova strategia poetica –, appartiene strutturalmente al cinema, considerato dal punto di vista linguistico. Il cinema infatti, scrive Pasolini «è quanto di più sostanzialmente ambiguo si possa immaginare. Ecco perché: il cinema è un piano-sequenza infinito che esprime la realtà con la realtà». P.P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, *Empirismo eretico*, cit., p. 252; cfr. anche *Ivi*, pp. 250-245. Esso risulta ambiguo perché si dà strutturalmente come piano sequenza, ossia come registrazione potenzialmente continua e infinita della realtà e dunque sua riproduzione “naturalistica”. Tuttavia, ciò che rende “naturalistica”, ossia irreali, la realtà è il tempo, l'illusione borghese della sua continuità, del suo fluire incessante, che il cinema, attraverso il montaggio, spezza, operando, secondo la

È infatti Paolo, inaugurando, come ricorda Auerbach, l'interpretazione figurale, a mostrare la possibilità di un accesso inedito al tempo e alla Lettera, al rapporto che lega antico e nuovo<sup>207</sup>. Interpretando *figuralmente* il rapporto tra Antico e Nuovo Testamento, tra vecchia e nuova Legge, egli introduce un ordinamento del tempo che non risponde più a una determinazione cronologica, ma, nella cronologia, unisce fulmineamente ciò che appare distante<sup>208</sup>. Come per Auerbach, anche per Pasolini sulla rilettura della storia, sulla possibilità di un'inedita interpretazione dei fatti e della relazione tra storia ed evento, si gioca una partita politica ineludibile. A fronte del dominio nazifascista in Europa per Auerbach, a fronte del dominio neocapitalista per Pasolini – nell'intimo legame che esso intrattiene col nazifascismo – si tratta di «trovare un punto di partenza per quelle forze storiche che possano opporvisi»<sup>209</sup>.

---

celebre affermazione pasoliniana, sul cinema come la morte opera sulla vita (cfr. *Ivi*, p. 253). Se tale prospettiva rimarrà immutata nell'opera pasoliniana, vedremo però che la traduzione in realtà significativa e morale – che risulta, per Pasolini, implicata nella morte-montaggio – subirà delle trasformazioni decisive, in grado di aprire a determinazioni impreviste.

<sup>207</sup> Risulta interessante che Daniele Guastini, interrogandosi sulla svolta “iconica” del cristianesimo – seguita, come ricordato, all'aniconismo dei primi due secoli – individui proprio nell'impianto *typologico* (così come esso è tematizzato da Auerbach sulle orme di Paolo) il *proprium* delle prime immagini cristiane, che ne caratterizza la specificità e l'incommensurabilità rispetto all'*apoteosis* imperiale, al paradigma mimetico greco o a quello aniconico/apocalittico ebraico. L'*habitus typologico* si dà a vedere nei motivi figurativi (e *figurali*) apparsi nelle prime catacombe (Giona nel ventre della balena, tra tutti, a *pre-figurare* la morte, cui seguirà la resurrezione, di Cristo), mantenendosi in relazione con l'impronta *typologica* paolina e con quel “*sinecura*” cui Paolo invita i fedeli a mantenersi in quanto presi e insieme liberati dalle determinazioni fattizie in seguito all'evento messianico (1Cor, 7, 32). Nelle prime immagini cristiane, che sarebbero, proprio per questo, più simili a “bozzetti”, lavorerebbe infatti una *reductio*, un *abbassamento* (la cui radice è nella *kenosis* di Cristo teorizzata da Paolo, concetto che sarà approfondito) che renderebbe possibile, secondo l'autore, parlare di un'*imago humilis* – in analogia al *sermo humilis* delineato, in letteratura, da Auerbach –, marcata da precisi caratteri stilistici. Cfr. D. Guastini, *op. cit.*, pp. 321-452, in particolare pp. 393-402 e 414-440. In tale prospettiva lo studioso individua nella debolezza (*astheneia*) paolina uno degli elementi la cui acquisizione orienta l'adozione cristiana delle immagini – «realizzatasi infatti solo alla fine del processo innescato da quella rivendicazione di debolezza» – a partire cioè dal III secolo (quando, non a caso, la prospettiva paolina avrà la meglio su quella dei gruppi giudaico-cristiani), e che può illuminare «le tendenze stilistiche e le modalità d'uso che la storia dell'iconografia cristiana conobbe nei suoi primi secoli». *Ivi*, p. 206. Per un confronto tra l'*imago humilis* e la “svolta bizantina” successiva – con tutte le implicazioni filosofiche, teologiche, estetiche implicite nella questione dell'icona –, in cui più marcato è il tratto *teofanico*, cfr. *Ivi*, pp. 455-530. Sulla diversa declinazione dell'iconografia tra Oriente e Occidente cfr. F. Boespflug, E. Fogliadini, *I volti del mistero. Il conflitto delle immagini tra Oriente e Occidente*, Marietti, Bologna 2018. La «controversia sulle immagini sacre» tra Oriente e Occidente, fondata su un comune *kerygma*, ma produttrice di diverse posizioni, è una questione di grandissima importanza in cui tuttavia non è possibile qui addentrarsi; ricordiamo solo quanto gli autori del testo scrivono a proposito dell'allontanamento tra le due prospettive, che si amplierà in maniera netta in seguito al Secondo Concilio di Nicea: «La storia della teologia insegna che nell'Oriente cristiano il teologico fonda l'immagine sacra, mentre nell'Occidente cristiano il teologico abita il dipinto a soggetto religioso senza obbligarlo in schemi fissi», *Ivi*, p. 50.

<sup>208</sup> Se Auerbach individua nella *typologia* paolina la prima apparizione dell'interpretazione figurale, che sarà poi condotta dai Padri della Chiesa tra cui, soprattutto, Tertulliano, egli ricostruisce, a partire dalle Lettere dell'apostolo, l'interpretazione figurale attraverso cui Paolo reinventa il rapporto tra Vecchio e Nuovo Testamento, tra antica e nuova alleanza. La presenza di Paolo nel lavoro auerbachiano è tale che il filologo, negli *Epilegomena* a *Mimesis*, giungerà a scrivere: «Alla funzione di Paolo ho forse dato eccessivo rilievo». E. Auerbach, *Da Montaigne a Proust*, cit., p. 192.

<sup>209</sup> E. Auerbach, *Lettera a T. Fuchs* del 22 ottobre 1938, in M. Elsky, M. Vialon, E. Stein, *Scholarship in Times of Extremes*, in L. Arigone, *Eric Auerbach e Walter Benjamin tra Figura e Jetztzeit*, cit., p. 40. Il carattere profondamente politico del lavoro di Auerbach (che tuttavia, a differenza del marxista Pasolini, si definisce e si considera liberale), e della sua riconsiderazione della figura di Paolo, è comprensibile solo in relazione al clima

Tra la *violenza* paolina e la *violenza* cinematografica del progetto pasoliniano si istituisce una relazione in grado di rivelare un rapporto segreto tra i tempi. La *figura*, in quanto si delinea come «qualcosa di reale, di storico, che rappresenta e annuncia qualche altra cosa, anch'essa reale e storica»<sup>210</sup>, produce una congiunzione immaginale tra il passato – l'epoca in cui Paolo opera ed evangelizza e il passato nazifascista dell'Europa – e la contemporaneità neocapitalistica che si realizza nella *fisica figuratività* delle immagini. Ciò si traduce nella struttura della sceneggiatura, nelle fratture del tempo che Pasolini vi introduce. Occorre dunque insistere sulla struttura che Pasolini dà al progetto.

Come già ricordato, secondo un proposito cui Pasolini rimarrà fedele nella revisione successiva del progetto, già nel 1966 il regista immaginava di dare al film la forma di una *tragedia episodica*, «secondo la vecchia definizione di Aristotele»<sup>211</sup>. Egli immaginava infatti di ricostruire cinematograficamente la vita dell'apostolo e la sua missione scegliendo alcuni episodi «tipici». «Poiché», scrive Pasolini, «appare evidentemente assurdo raccontare la vita di San Paolo per intero», «si tratterà di un insieme di episodi significativi e determinanti, raccontati in modo da includere il più possibile anche gli altri»<sup>212</sup>. Secondo la definizione

---

intellettuale, culturale e politico dell'epoca, tenendo in considerazione il tentativo condotto dal nazismo di svincolare radicalmente le radici culturali dell'Europa dalla loro matrice ebraica. Nella prospettiva nazista, infatti, nella rottura del cristianesimo con l'ebraismo andava individuata la radice della grande cultura europea. Proprio nell'interpretazione del rapporto di Paolo con l'Antico Testamento condotta da alcuni intellettuali, tra cui in particolare Adolf Harnack, si trova, secondo alcuni studiosi, il fondamento di ciò che sarà sostenuto dagli intellettuali e dai politici nazionalsocialisti. In particolare, nel primo volume del *Lehrbuch*, Harnack spiega che nella Chiesa delle origini si era operata una rottura con l'ebraismo, di cui l'interpretazione allegorizzante delle Scritture era emblema. Essa, infatti, era servita a strappare agli ebrei «il possesso dell'Antico Testamento». L'interpretazione allegorizzante della Scrittura aveva condotto a un'interpretazione dai tratti gnostici, secondo la quale l'Antico Testamento era «rivelazione di un Dio subordinato» e «manifestazione di Satana». L'origine dell'antisemitismo gnostico viene da Harnack individuata in Paolo, che vide più di chiunque altro nella morte di Cristo la fine della Legge. Il legame tra la teoria di Harnack e l'ideologia nazionalsocialista sarà riconosciuta da intellettuali del calibro di Martin Buber e Jacob Taubes. L'impresa di Auerbach, in esilio, si configura dunque come un tentativo di ristabilire l'«unità giudaico-cristiana» contro le derive del nazionalsocialismo e, più radicalmente, di proporre una genealogia del concetto di figura in grado di inaugurare una nuova lettura della storia dell'Occidente. Non è irrilevante, nell'analisi del lavoro di Pasolini su Paolo, che il poeta sia motivato da un'urgenza che – pur mostrando delle significative differenze – sembra coincidere con quella di Auerbach: inaugurare un'inedita lettura della storia, in grado di fornire una nuova comprensione e produrre una nuova visione della contemporaneità, per resistere al dominio apparentemente inarrestabile del nuovo potere. Si può ipotizzare che la centralità attribuita da Auerbach alla figura paolina e l'«attualizzazione» condotta nelle proprie indagini letterarie da Auerbach – si pensi, ad esempio, al settimo capitolo di *Mimesis*, in cui i nazionalsocialisti fanno la loro apparizione nella discussione di un antico dramma liturgico francese – abbiano in parte influito sul lavoro pasoliniano. Sul rapporto tra Harnack e il nazionalsocialismo confronta almeno: A. Harnack, *Manuale di storia del dogma, I*, Società editrice pontremolese, Piacenza 2010; Id. *Marcione. Il vangelo del Dio straniero*, Genova 2007 e J. Taubes, *Il prezzo del messianesimo*, tr. it. di E. Stimilli, Quodlibet, Macerata 2017, in particolare pp. 69-70. Per approfondire quanto fin qui esposto risulta inoltre fondamentale il testo di L. Arigone, *Erich Auerbach e Walter Benjamin. Tra figura e Jetztzeit. Una considerazione teologico-politica*, Mimesis, Milano-Udine 2020, che ha costituito un punto di riferimento molto importante per il presente lavoro.

<sup>210</sup> E. Auerbach, *Figura*, in *Studi su Dante*, cit., p. 190.

<sup>211</sup> P.P. Pasolini, *Appendice ad Appunti per un film su San Paolo*, cit. p. 2025.

<sup>212</sup> *Ivi*, p. 2026. Appare molto significativo, per il presente lavoro, che Pasolini avesse deciso di porre, prima di ogni episodio, che si sviluppa nella contemporaneità, la data reale cui esso fa riferimento nelle *Lettere* paoline

aristotelica, la tragedia episodica si dipana senza che sia «né verosimile, né necessario che gli eventi si susseguano gli uni gli altri»<sup>213</sup>. *Tipico* è allora ciò che rompe con la catena temporale, con ogni relazione causa-effetto, implicando un diverso rapporto tra gli eventi che prendono forma sullo schermo.

Pasolini, seguendo *alla lettera* la missione dell'apostolo, ne *dis-pone* le parole, mantenendo apparentemente la successività logica e temporale per mutarne, dall'interno, la posta in gioco. Così, nella sequenza 25 Paolo, tornato a Tarso, città della sua infanzia, per sottrarsi alla cattura dopo essersi unito alla rivoluzione cristiana, osserva, debole, preso dalla sua malattia fisica, il Ginnasio che sorge nella strada in cui si trova la casa dei suoi genitori. La voce di Paolo, che mormora «in maniera quasi impercettibile» le parole che ricordano la sua infanzia e la sua origine ebraica («Io sono un uomo Giudeo di Tarso, cittadino di una città non ignota della Cilicia»), si leva sull'immagine dei ragazzi in uscita dalla scuola:

È mezzogiorno (suonano campane e sirene): i ragazzi cominciano a uscire di scuola: che è, evidentemente (o misteriosamente), la stessa scuola che Paolo ha frequentato da adolescente. È una scuola di ricchi, lo si vede<sup>214</sup>.

«Evidentemente», o «misteriosamente», il tempo che separa l'infanzia di Paolo dall'attualità del suo ritorno a casa sembra non essere trascorso, coincidendo misteriosamente con sé stesso e disattivando la prospettiva di uno sviluppo cronologico tra le due età. Allo stesso modo “evidenza” e “mistero” risultano, come nel chiasmo tra mondo della storia e mondo del divino inizialmente evocato, ambigualmente *differenti e indistinguibili*.

Così, nella sequenza 71, che precede la cattura di Paolo da parte dei Giudei a Gerusalemme, Pasolini, dopo aver mostrato la città immersa, nonostante la sopraggiunta liberazione, «quasi oniricamente» nel «tempo dell'angoscia e della morte, dell'oppressione e del genocidio», mostra una nuova assemblea clandestina dei rivoluzionari cristiani che, con la sua apparizione, compromette ulteriormente la successione cronologica degli eventi:

---

e negli *Atti degli Apostoli*. La scrittura, che evoca la reale cronologia degli eventi, entra in tensione con l'immagine, moltiplicando la complicazione dei tempi istituita dalla relazione figurale. Il rapporto tra scrittura e immagine sarà decisivo per ripensare la portata “messianica” dell'operazione pasoliniana.

<sup>213</sup> Aristotele, *Poetica* 9,5.

<sup>214</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1905.

Nella casa di Giacomo sono radunati tutti gli anziani (o capi della rivoluzione) nella solita riunione clandestina (assurda, dato il tempo che è trascorso: e questo fa sì che la seguente sequenza sia la più onirica e sospesa del film)<sup>215</sup>.

Rispettando l'ordine degli eventi sancito dalle *Lettere* paoline e dagli *Atti degli Apostoli*, mantenendo chiaro il riferimento alla datazione originale delle vicende paoline, attraverso la struttura del film è possibile scorgere un diverso ordine di coerenza alla Lettera, che non si configura come mera exteriorità o fedeltà filologica né come dismissione dell'impianto letterale del testo teologico, ma come *riutilizzo* del tessuto letterale della teologia e della Storia.

La sequenza 56 risulta, in tale prospettiva, particolarmente significativa. Essa si impone come una frattura tra i due gruppi di sequenze analizzate a proposito della nuova autorità paolina, del suo profondo rapporto con la Legge, mantenuta nell'atto della sua sospensione.

Tra le opposizioni "attuali" e storiche mosse a Paolo dagli intellettuali di Bonn e la visita di Paolo a Roma (Atene), laddove egli si presenterà agli Ateniesi «con la sua faccia dura e sicura di uomo perbene e di alta estrazione sociale»<sup>216</sup>, la sequenza 56, che avrebbe dovuto essere girata alla periferia di Roma, si colloca come un intervallo nel procedere della missione paolina e nella teorizzazione del suo rapporto con la Legge.

In preda al dolore e al male fisico, consegnato alla propria debolezza, il Paolo-santo parla «quasi delirante» annunciando ciò che, nel film *Medea*, è la sacerdotessa della Colchide ad esclamare, indicando il cuore teorico del film: «Quello che si semina non ritorna in vita se prima non muore»<sup>217</sup>. Questa sequenza si conclude con il pestaggio fascista di Paolo, in un'azione rapida e fulminea, «come nei sogni». Paolo sembra morto, riverso in terra in una maschera di sangue, divenuto irriconoscibile. L'importanza strutturale della sequenza descritta è così tracciata da Pasolini in sceneggiatura:

---

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 1974.

<sup>216</sup> *Ivi*, p. 1946.

<sup>217</sup> «Muori col seme e rinasci col seme» è una delle pochissime battute pronunciate da Medea-Callas nella prima sezione del film, che dis-loca il testo di riferimento di Pasolini nella costruzione del film – la *Medea* di Euripide – in un tempo arcaico, precedente la tragedia e ogni indicazione cronologicamente definibile. Nel corso del rito dello *sparagmòs*, del sacrificio dionisiaco cui Medea presiede in quanto sacerdotessa della Colchide, la sacerdotessa dunque tematizza l'importanza della morte come processo generativo, in grado di sancire la sopravvivenza di ciò che muore (Cfr. su questo tema T. Subini, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello spettacolo editore, Roma 2007; G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano 1994, pp. 50, 51 e S. Rimini, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pier Paolo Pasolini*, Bonanno Editore, Acireale 2007, pp. 249-254). In *Medea*, come nel *San Paolo*, anche la temporalità ciclica lascerà spazio a una temporalità più complessa, come rivelano le espunzioni, in sede di produzione del film *Medea*, delle sequenze della sceneggiatura pasoliniana riguardanti la resurrezione e l'istituzione – a partire dal sacrificio – del rito.

Questa è l'unica scena astratta del racconto della vita di Paolo: cronologicamente essa si potrebbe inserire in un qualsiasi punto del racconto, anche se si fonda su un passo degli Atti 14.14-20, e le parole sono prese dalla Prima Lettera ai Corinti, passim.)<sup>218</sup>.

Attraverso una duplice violenza (letterale e temporale), Pasolini integra, nella sequenza, le parole della *Prima Lettera ai Corinzi* con una scena che non si sarebbe dovuta svolgere a Roma (Atene) ma a Listri. Operando una violenza sui testi paolini, Pasolini rompe la fedeltà cronologica agli eventi, tematizzando esplicitamente quanto appariva già implicito nella scelta della tragedia episodica. Il nesso temporale tra gli eventi non appare necessario, eppure sembra seguire una necessità interna all'opera, svincolata da esigenze narrative e cronologiche. *In ogni punto della sceneggiatura*, specifica Pasolini, sarebbe stato possibile collocare la sequenza che, insieme rispettando e disertando la Lettera, si carica di una potenza onirica che rivela la santità di Paolo come legata alla sospensione dell'ordine del tempo e della storia, all'interno della storia.

È infatti nel rapporto con la storia che emerge la potenza figurale dell'operazione pasoliniana, la prossimità e la distanza che la lega alla prospettiva dell'interpretazione figurale delineata da Auerbach. Sin dal principio del film, Pasolini introduce e articola il rapporto tra mondo della storia e immagine cinematografica attraverso l'impiego del materiale d'archivio<sup>219</sup>.

Nella sceneggiatura redatta nel 1968, a immagini d'archivio accuratamente selezionate delle strade parigine semideserte, della «vita quotidiana sovrastata dalla morte»<sup>220</sup> nell'epoca nazifascista è affidato il compito di aprire il film. L'immagine d'archivio sembra chiamata a introdurre nel film la Storia attraverso le immagini che ne hanno configurato e ordinato la memoria<sup>221</sup>. Se apparentemente dunque l'immagine d'archivio sembra impiegata secondo una precisa funzionalità documentaria, essa assume però carature inedite man mano che ci si addentra nella sceneggiatura. Ciò che l'immagine d'archivio mostrerà non sarà la storia, ma l'attualità. La peculiare relazione che unisce le immagini d'archivio alla costruzione

---

<sup>218</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1942.

<sup>219</sup> Pasolini, come noto, non è nuovo, nella seconda metà degli anni sessanta, all'impiego di immagini d'archivio nei propri film. In particolare, il film *La rabbia* (1963), episodio pasoliniano del "cine-match" tra Pasolini e Giovannino Guareschi, è interamente costruito su materiali d'archivio. In *Progetto di opere future*, in *Poesia in forma di rosa*, Pasolini ipotizza inoltre di dar vita a un nuovo progetto, la creazione di una «PASSIONE (O ARCHIVIO) DEGLI ANNI SESSANTA», P.P. Pasolini, *Progetto di opere future*, cit., p. 189.

<sup>220</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1885.

<sup>221</sup> «Il film comincia con una descrizione di Parigi in quel periodo. Verrà usato del materiale di repertorio. (Le prime immagini non dovrebbero essere eccessivamente drammatiche: bisognerà compiere un'accurata ricerca tra gli archivi, per reperire documenti cinematografici che descrivano il più possibile la 'vita quotidiana' della Parigi di quei giorni: le strade semideserte, la fame, la paura, le libere uscite dei soldati tedeschi, piccole "tranches de vie" segnate dall'angoscia, dalla morte)». *Ivi*, p. 1883.

dell'immagine cinematografica diviene esplicita nella sequenza del martirio dell'apostolo Stefano.

Parigi

Esterno. Giorno

È uno di quei luoghi, così familiari alla nostra memoria terrorizzata e ai nostri sogni, in cui tra il 38 e il 45 avvenivano le fucilazioni. Una piazza, un cortiletto interno di qualche prigioniero, lo spiazzo davanti a una scuola. (È da decidere: lo decideranno i sopralluoghi. È certo però che il posto deve essere trovato a Parigi)<sup>222</sup>.

Pasolini affida in sceneggiatura alla ricostruzione cinematografica – al pre-filmico e alla modalità onirica della sua messa in forma – e non all'immagine d'archivio il compito di riconsegnarci l'immagine dei luoghi attraversati dalla guerra. L'immagine filmica sarà costruita *come* un'immagine d'archivio – destabilizzando, ancora una volta, il carattere di *somiglianza* dell'analogia – in quanto metterà in scena ciò che, del passato, continua a insistere nella memoria collettiva. Se per descrivere le persecuzioni ai danni dei cristiani/partigiani, Pasolini prevede di impiegare il materiale d'archivio «più terribile alla vista», introdotto in sceneggiatura da un elenco che produce una vera e propria vertigine<sup>223</sup>, nella soglia di indistinguibilità che unisce archivio e immagine Paolo può fare la propria comparsa. Al materiale documentario di repertorio, individuato da Pasolini in immagini di «partenze di ebrei per i lager; vagoni merci pieni di cadaveri», seguono nuove immagini che dovranno, però, essere girate nello stesso stile:

Girate nello stesso stile di questi documentari, seguiranno alcune scene, in cui viene mostrato l'intervento di Paolo in imprese come quelle sopra descritte; egli vi apparirà di scorcio, quasi in modo casuale (come fosse un personaggio anonimo e dimenticato del “materiale di repertorio”)<sup>224</sup>.

Paolo appare dunque come un personaggio del «materiale di repertorio» costituito dalle immagini che, della documentazione archivistica, assumono lo stile. Se l'archivio ci consegna la memoria così come essa si costituisce nell'atto stesso della sua archiviazione, il film ne

---

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 1888.

<sup>223</sup> «Arresti, retate, fucilazioni, impiccagioni, deportazioni in massa, esecuzioni in massa, spartorie per le strade e le piazze, cadaveri abbandonati per i marciapiedi, sotto i monumenti, penzolanti ai lampioni, impiccati, uncinati», *Ivi*, p. 1889.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

recupera le immagini per crearvi un rapporto che non disattiva la memoria storica sepolta nell'immagine documentaria ma la contamina e ne è contaminato, moltiplicando l'ambiguità. Così la struttura della tragedia episodica rivela la complessità di un rapporto tra i tempi in cui la linearità cronologica risulta indebolita dall'interno, in quanto non prevede più alcun legame necessario. Le sequenze della predicazione selezionate da Pasolini in quanto "elementi tipici" del lungo apostolato paolino, si susseguono infatti senza alcuna necessità, senza che sia possibile istituire un rapporto causa-effetto tra le sequenze. Esse sembrano rifrangersi, riflettersi, moltiplicare le proprie diramazioni l'una nell'altra, senza che nulla ne sancisca la progressione e lo sviluppo. Sebbene la sceneggiatura non sia stata ancora pienamente integrata delle indicazioni di regia, attraverso il testo è possibile determinare in tale prospettiva alcune scelte stilistiche peculiari.

Il montaggio, infatti, sembra operare in sceneggiatura secondo una *struttura poetica*: gli stacchi netti tra le sequenze e, in particolare, le *dissolvenze* che punteggiano il film lasciandone svanire gradualmente le immagini, legano e insieme minano la continuità degli eventi narrati, dilatandone le bordature<sup>225</sup>, erodendo persino la continuità interna alle singole sequenze senza, tuttavia, precipitare nel puro sperimentalismo, nella dissociazione radicale tra segno e senso, tra azione e immagine.

Un fitto tessuto di dissolvenze era già stato sperimentato da Pasolini nella realizzazione del film *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), film che segna l'inizio del confronto di Pasolini con il mondo cattolico e, in particolare, con la Pro Civitate Christiana di Assisi<sup>226</sup> e che permette al

---

<sup>225</sup> Pensiamo alla dissolvenza, totalmente irregolare e apparentemente immotivata, che Pasolini introduce all'interno della sequenza 13 in cui, in una stanza d'albergo di Damasco (Barcellona), Paolo, «condotto per mano come un bambino», cieco in seguito alla chiamata ricevuta dal Signore, attende nella stanza. Pasolini mostra Paolo, che viene fatto sedere accanto alla finestra e, con una dissolvenza interna, lo lascia riapparire seduto a un tavolo. Egli resta immobile a guardare davanti a sé «con i suoi occhi ciechi» *Ivi*, p. 1896. È evidente come Pasolini insista, nella sequenza appena descritta, sulla cecità di Paolo. Essa apparirà rilevante per una riflessione sull'immagine del film e per il suo rapporto con la duplicità dell'apostolo, con le vie attraverso cui la santità può erompere.

<sup>226</sup> Se l'idea di fare un film sul Vangelo abitava da molto tempo nelle fantasie del poeta, è in seguito a un breve soggiorno ad Assisi che Pasolini deciderà di dedicarsi alla realizzazione del film. Giunto presso la sede della Pro Civitate alla fine del settembre 1962 in occasione di un convegno intitolato *Il cinema come forza spirituale del momento presente*, Pasolini legge qui il *Vangelo secondo Matteo*, lasciato sul comodino della sua camera per un «delizioso-diabolico calcolo», che gli si presenterà quasi come una sceneggiatura già pronta. È proprio a Giovanni Rossi, sacerdote fondatore della Pro Civitate Christiana, che Pasolini scrive il 26 dicembre del 1964 una lettera dai toni senz'altro paolini, identificandosi parzialmente nella figura dell'Apostolo: «Sono "bloccato", caro Don Giovanni, in un modo che solo la Grazia potrebbe sciogliere. La mia volontà e l'altrui sono impotenti. E questo posso dirlo solo oggettivandomi, e guardandomi dal suo punto di vista. Forse perché io sono da sempre caduto da cavallo: non sono mai stato spavalidamente in sella (come molti potenti della vita, o molti miseri peccatori): sono caduto da sempre, e un mio piede è rimasto impigliato nella staffa, così che la mia corsa non è una cavalcata, ma un essere trascinato via, con il capo che sbatte sulla polvere e sulle pietre. Non posso né risalire sul cavallo degli Ebrei e dei Gentili, né cascare per sempre sulla terra di Dio». (P.P. Pasolini, *Lettere*, cit., pp. 576-577). Tale lettera risulta significativa per comprendere l'importanza, nell'opera pasoliniana, della figura dell'apostolo, sebbene il presente lavoro non intenda esplorare l'opera in termini strettamente autobiografici, né

regista di sperimentare una nuova tecnica di ripresa e montaggio: una tecnica *magmatica*, definita ancora una volta secondo la terminologia auerbachiana<sup>227</sup>, come *amalgama* che implica, per l'autore, la restituzione di uno sguardo complesso sulla vita di Cristo. In quanto non credente, infatti, Pasolini opera sul film con una soggettiva libera indiretta che implica una contaminazione tra lo sguardo del regista – ateo e comunista – e lo sguardo di un credente, intercessore immaginario che osserva la vita di Cristo<sup>228</sup>. Per il *Vangelo secondo Matteo* Pasolini aveva pensato di impiegare materiale di repertorio in grado di restituire l'attualità della parola di Cristo. Ostacolato in tale proposito dai collaboratori della Pro Civitate<sup>229</sup>, in occasione

---

individuare nell'interesse pasoliniano per la figura di Paolo i segni di una sua intima esperienza di fede, come sostenuto dalla già citata Ilaria Quirino. Oltre ai testi già indicati, per approfondire la missione della Pro Civitate in relazione al rapporto tra cattolicesimo e intellettuali che coinvolgerà Pasolini, cfr. S. Gentili, *Novecento scritturale*, cit.. Si segnalano inoltre gli interessanti contributi raccolti nel volume *Prospettiva Pasolini*, catalogo della mostra omonima svoltasi tra la storica Biblioteca Augusta e la Biblioteca di San Matteo degli Armeni tra il 5 marzo e il 30 giugno 2022. In particolare: F. Toscano, *Pasolini e Assisi*, in S. Casini et. al, *Prospettiva Pasolini*, Morlacchi Editore, Perugia 2022, pp. 158-165. Alle pagine 26-35 del medesimo volume è inoltre possibile trovare una riproduzione di alcune pagine della sceneggiatura, corredate da postille manoscritte di don Andea Carraro e Lucio Caruso. Risulta inoltre di particolare interesse una ricerca condotta da Tomaso Subini, che permette di scorgere come l'idea per un film sul *Vangelo di Matteo* abitasse in Pasolini durante le riprese de *La ricotta*. Il "film nel film" girato da Orson Welles ne *La ricotta* doveva infatti, dimostra l'autore, intitolarsi "Cronache di San Matteo". Cfr. T. Subini, *Le cronache di San Matteo. Il film amato e accantonato di Pier Paolo Pasolini*, UTET, Torino 2022.

<sup>227</sup> Pasolini è costretto, nel tentativo di dar forma cinematografica al Vangelo, ad abbandonare la "sacralità tecnica" sperimentata fino ad allora, che sarebbe apparsa retorica nel narrare un soggetto già riconosciuto come sacro. Cfr. P.P. Pasolini, *Marxismo e cristianesimo*, cit., pp. 806-807 e l'interessante contributo V. Fantuzzi, *Una notte da Innominato. La conversione stilistica di Pasolini durante le riprese del "Vangelo"*, in A. Felice-G.P. Gri, *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 147-166. Dichiarò inoltre Pasolini, in un'intervista rilasciata a G.P. Brunetta: «G.P.B: "Lei ha citato Contini: riportandoci un po' indietro si potrebbe citare anche l'influsso di Auerbach nei suoi primi film, in particolare mi riferisco alla concezione della commistione degli stili nel Vangelo". P.P.P.: "Auerbach più che altro mi ha chiarito teoreticamente la cosa, mi è stato portato da Spitzer che a sua volta mi è stato portato da Contini"». P.P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Gian Piero Brunetta*, in *Per il cinema II*, cit., p. 2952.

<sup>228</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il cinema secondo Pasolini*, in *Per il cinema II*, cit., pp. 2889-2900.

<sup>229</sup> La volontà di inserire, nel film, elementi di attualità è esplicitamente dichiarata da Pasolini. Leggiamo ad esempio nell'intervista a Maurizio Ponzi: «Nel farlo [il film] io tendevo a forzare la materia in direzione dell'attualità e mentre lo facevo credevo che questo avesse un grandissimo peso, pensavo avessero più peso dei miei richiami a temi attuali [...] Per esempio quando facevo i soldati di Erode vestiti da fascisti, o i soldati romani come la "Celere", quando facevo Giuseppe e Maria profughi come profughi spagnoli che passavano i Pirenei e così via, credevo che queste cose venissero fuori molto di più, cioè credevo di poter attualizzare il Vangelo senza toccare l'intima fedeltà che avevo stabilito fin dal principio e che era la mia metrica; una volta scelta una metrica un autore non può non esserle fedele, cioè credevo in realtà che il film fosse molto più espressivo, più violentemente espressivo, più magmatico, più espressionistico di quello che è risultato alla conclusione». P.P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Maurizio Ponzi*, cit., pp. 2883-2884. I tentativi di attualizzazione "diretta" del film, attraverso l'impiego di materiali di repertorio, sono documentati dai fascicoli relativi alla preparazione del film. Nella scena 5, ad esempio, Pasolini aveva immaginato, pur con dei dubbi evidenziati dal punto interrogativo presente nel dattiloscritto, di mostrare Erode con «la faccia di Nasser»; nell'episodio della fuga in Egitto, Pasolini indicava all'inizio della scena 11, probabilmente come materiale di immagini di repertorio da aggiungere: «(Profughi che fuggono dalla Spagna, profughi che fuggono dall'Ungheria, profughi che fuggono dall'Algeria...)». Queste possibili attualizzazioni mediate dall'impiego di immagini di repertorio saranno cassate dietro suggerimento di Don Andrea Carraro che, su volontà di Pasolini, accompagna Pasolini nei suoi *sopralluoghi in Palestina* e assiste il regista per vagliare sulla fedeltà filologica e "teologica" al Vangelo. Cfr. P.P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo. Note e notizie sui testi*, in *Per il cinema II*, cit., p. 3085.

del *Vangelo* Pasolini teorizza tuttavia esplicitamente alcuni elementi stilistici che appaiono significativi:

Ho riletto, per la quinta o sesta volta in queste ultime settimane, il *Vangelo secondo Matteo*, per ragioni di lavoro. Infatti devo cominciare a trasporre il testo – senza la mediazione della sceneggiatura, ma così com'è, come se fosse già una sceneggiatura pronta – in un *testo inalterato letteralmente, ma tecnicizzato* [...]

Una analisi che mai stilista poté prevedere, quale studio della *funzionalità dei lacerti*, del potere di visualizzazione dei brani anche connettivi, degli elementi “acceleranti”, oltre che di quelli “ritardanti”, studiati da Spitzer (il san Matteo è pieno di queste accelerazioni stilistiche, l'ellissi e la sproporzione sono le sue caratteristiche romano-barbariche) ecc. ecc. [...]

Seguendo le “accelerazioni stilistiche” di Matteo *alla lettera*, la funzionalità barbarico-pratica del suo racconto, l'abolizione dei tempi cronologici, i salti ellittici della storia con dentro le “sproporzioni” delle stasi didascaliche (lo stupendo, interminabile discorso della montagna) la figura di Cristo dovrebbe, alla fine, avere 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>230</sup>.

In questo densissimo testo, Pasolini rivela l'intimo rapporto tra la fedeltà alla lettera del testo di riferimento, l'ellissi narrativa e la rottura della cronologia. Il montaggio, tessendo insieme «accelerazioni», «elementi ritardanti» e «stasi», permette di accedere all'attualità di Cristo e al «rancore teologico senza religione» che caratterizza, per Pasolini, il 1963, la vita «come si sta configurando all'uomo moderno». Un rapporto profondo lega dunque il *Vangelo* al progetto di un film su San Paolo.

Il «rancore *teologico* senza religione», cui Pasolini fa riferimento, sembra richiamare, specularmente, la religione puramente pragmatica di cui il volto legalitario di Paolo si fa vettore, nella ristrutturazione del capitale come culto «senza teologia». La poetica dell'ellisse, della sospensione cronologica, sembra tornare nella struttura “episodica” del *San Paolo*, nella rottura di ogni legame necessario tra gli eventi che nelle sequenze della predicazione subirà una potente intensificazione. Anche nel *Vangelo secondo Matteo*, come accadrà nel *San Paolo*, sono le sequenze relative alla predicazione ad essere segnate da una moltiplicazione di stacchi netti e dissolvenze tra le sequenze (pensiamo allo «stupendo, interminabile discorso della

---

<sup>230</sup> P.P. Pasolini, *Una carica di vitalità. Appendice a “Il Vangelo secondo Matteo”*, in *Per il cinema I*, cit., pp. 671-674.

montagna», che si dipana per ben sedici sequenze – sequenze 27-43). Proprio il discorso della montagna, e le beatitudini in particolare, Pasolini immaginerà di mostrare in un film intitolato *Pace e rabbia*, che si configura come prima idea di un progetto che si tradurrà, infine, ne *La sequenza del fiore di carta*, parte del film a episodi *Amore e Rabbia*, il cui titolo originario era, significativamente *Vangelo 70*.

Nel soggetto dattiloscritto recante l'intestazione *Pace e Rabbia* Pasolini pensa di mettere in scena le beatitudini attraverso un film «in parte di finzione in parte di montaggio», in cui siano montati insieme «materiale fotografico e materiale cinematografico (personaggi e fatti d'attualità)».

Il senso di questo “Pace e rabbia” è molto semplice: illustrare con immagini del mondo moderno i personaggi definiti dalle beatitudini: i poveri in ispirito, gli afflitti, i mansueti, ecc. ecc.

Naturalmente tale illustrazione non sarà convenzionale né semplicemente pietistica: essa sarà anzi in qualche modo scandalosa, e avrà insieme a quello religioso un senso politico. Le parole di Cristo saranno cioè interpretate come estremamente attuali, quasiché esse prevedessero l'esatta situazione in cui noi ci troviamo a vivere oggi, nel 1967, con tutti i nostri problemi, dalla condizione dei Negri in America alla guerra del Vietnam, ai rapporti tra nazioni ricche e nazioni povere ecc. ecc.

Per dare due esempi estremi: quelli che Cristo chiama operatori di pace [...] saranno illustrati con immagini di dimostranti contro la guerra, di partecipanti a marce per la pace ecc. ecc. coi loro cartelli, i loro vestiti, il loro modo di essere (la Nuova Sinistra americana, le organizzazioni pacifiste europee ecc. ecc.). Coloro che Cristo chiama “affamati e assetati di giustizia” saranno illustrati dalle fotografie, purtroppo tombali, dei socialisti e dei comunisti che per un ideale di giustizia hanno dato la vita ecc. ecc.

La politicizzazione delle beatitudini non sarà però né faziosa, né totale, un largo margine sarà lasciato agli uomini che vivono la storia come un sogno, innocenti, inconsapevoli, puri e semplici viventi<sup>231</sup>.

Le parole di Cristo, seguite fedelmente, si riveleranno, scrive Pasolini, come estremamente attuali, e la relazione con gli eventi contemporanei – la condizione degli afroamericani, la guerra – saranno “illustrati” dal materiale di repertorio. Il significato insieme politico e religioso delle beatitudini avrebbe dovuto lasciare, nella prospettiva delineata da Pasolini in questo breve trattamento, un margine per coloro che, innocenti, sembrano estranei alle logiche che guidano la storia. Nella *Sequenza del fiore di carta*, espressione finale di tale progetto, Pasolini, abbandonando l'idea di una traduzione cinematografica delle «beatitudini

---

<sup>231</sup> P.P. Pasolini, *La sequenza del fiore di carta. Note e notizie sui testi*, in *Per il cinema II*, cit., p. 3127.

contemporanee»<sup>232</sup>, mette in scena poeticamente la parabola evangelica del fico maledetto (Mt. 11, 11)<sup>233</sup>, traducendone nell'attualità il messaggio. Pasolini mostra infatti Ninetto, incarnazione di coloro che, inconsapevoli e innocenti, attraversano la storia da cui sono esclusi, camminare per Via Nazionale a Roma. La macchina da presa lo segue, mentre immagini d'archivio di guerre, fucilazioni di massa, vite innocenti sacrificate alla brutalità del "progresso" e dell'imperialismo appaiono sullo schermo, entrando in contatto con l'"attualità" di Ninetto. Nella sovrimpressionazione tra immagini d'archivio (della Storia) e l'immagine di Ninetto (di un'innocenza *ultrastorica*), si produce un conflitto che, sorgendo dal montaggio, mostra la morte di Ninetto con cui si chiude il film come necessaria condanna storica di quelle vite cui non è concesso «passare col sorriso dell'innocente tra il dolore e il sangue, tra la fame e le guerre». Il contatto con le immagini d'archivio rivela Ninetto come immagine dell'innocenza e ne mostra il destino sancito dall'«ordine orrendo» del capitale. Di fronte alle atrocità della storia, l'innocenza, non più tollerabile, si rivela come una colpa.

Nel *San Paolo*, la rottura della cronologia sperimentata nel *Vangelo secondo Matteo*, l'urgenza di un ripensamento immaginale e poetico della contemporaneità manifestata nelle diverse fasi di ideazione de *La sequenza del fiore di carta* attraverso il rapporto che il film istituisce tra immagine di finzione e archivio, sono integrate e, insieme, ripensate. Occorre attraversare questo ripensamento.

## 2.4 Figura

A partire dalle esperienze che trovano forma nel *Vangelo secondo Matteo*, che precede di quattro anni la seconda redazione del progetto per un film su San Paolo, e nella *Sequenza del fiore di carta*, che troverà spazio sullo schermo nel 1970 (a cavallo tra la seconda e la terza

---

<sup>232</sup> Il progetto sembra mantenersi in relazione con l'ipotesi di riscrittura delle beatitudini contenuto in *Poesie Marxiste*, raccolta poetica che, come visto, sembra intrattenere un rapporto peculiare col *San Paolo*, in particolare con l'elaborazione del primo trattamento nel 1966. Il componimento reca nel titolo una marca paolina attraverso il richiamo – che, come vedremo, negli anni si farà sempre più presente nell'opera pasoliniana –, alla carità. Vi scrive Pasolini: «Beati coloro che vogliono sapere, perché non sapranno/Beati i segnati e i diversi, perché vivranno in sogno/Beati coloro che si nascondono non solo le tentazioni della carne/ma la carne stessa, perché vivono la vita degli altri/Beati i miti perché credono ogni uomo mite/Beati i timidi perché non osano credere nella cattiveria/Beati i mostri perché, dovendo dimenticare la propria mostruosità,/che è della terra, passano sulla terra come spiriti/Beati coloro che non sanno perché non sono tra coloro che /contano e saranno contati: e così non amano sé stessi e fanno di se stessi/un umile carico di Dio./Beati i diversi perché tacendo sul loro dolore/conoscono il silenzio che è fuori da ogni norma». P.P. Pasolini, *Una questione di delicatezza e di carità*, in *Poesie Marxiste*, cit., pp. 928-929.

<sup>233</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini*, cit., p. 1369.

revisione del progetto paolino), è dunque possibile scandagliare debiti e innovazioni che vengono alla luce nel *San Paolo*, e che mutano profondamente la posta in gioco dell'opera. Nel *San Paolo*, la rottura, dall'interno, dell'impianto narrativo e cronologico non si configura esclusivamente come processo di "svuotamento orizzontale", "ellittico", della narrazione, così come Paolo, differenziandosi dal Cristo immaginato nel *Vangelo*, non si fa immagine di una rivoluzione sottoproletaria, inquadrabile nella tensione – esistenziale, linguistica, politica – tra neocapitalismo e Terzo Mondo<sup>234</sup>; nel *San Paolo*, l'immagine si sottrae alla funzione "illustrativa" dell'attualità – ancora presente nel progetto *Pace e rabbia* – ma istituisce con essa un rapporto ambiguo, problematico; la relazione tra immagine di finzione e immagine d'archivio, inoltre, non si identifica interamente, come immaginato per *Il Vangelo* e realizzato in parte ancora nella *Sequenza del Fiore di Carta*, con una logica dialettica (pur nell'assenza di sintesi) del *contatto/conflitto* tra le immagini, ma, mantenendone inalterata la tensione, il progetto per un film su San Paolo mostra il *chiasmo* in cui storia e attualità, passato e presente, si rovesciano l'una sull'altra, mostrano la zona di indiscernibilità che le lega e le separa, lasciando spazio ad una *typologia* del contemporaneo.

Se ogni relazione cronologicamente o narrativamente lineare è minata e non può dunque più essere inquadrata nell'idea di uno sviluppo progressivo, tra l'alba del cristianesimo, il nazifascismo e la contemporaneità si configura una relazione altra. La complessità temporale prevista dalla struttura del film si *carica di tempo*, e trova nella sequenza con cui Pasolini reinventa l'episodio narrato in *Atti* 16, 1-15 – «Il sogno del Macedone» – il *punto di intensità* in cui si raggruma la violenza temporale e l'intuizione estetico-teologico-politica del film.

Nella sequenza 43 Paolo sta male. Timoteo, divenuto suo compagno, lo veglia nella notte. Le prime luci dell'alba penetrano nella stanza.

Paolo appare sullo schermo con gli occhi fissi su una visione:

Davanti a lui è un giovane: biondo, alto, forte, bellissimo, con gli occhi chiari, sensuale e puro.

Egli guarda Paolo negli occhi, pieno di qualche speranza e insieme di molta tristezza.

Anche Paolo lo guarda, in silenzio.

Finchè il giovane comincia a parlare: "Vieni in Macedonia ad aiutarci!" (*Atti* 16.9)

Paolo lo guarda stupito. Ma sotto gli occhi di Paolo, lentamente, egli si trasforma. Quel giovane biondo e forte, come se qualcosa di esterno a lui ne rappresentasse fisicamente l'interiorità e la verità – diventa sempre più pallido, affranto, divorato da un misterioso male: piano piano rimane mezzo nudo,

---

<sup>234</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il cinema secondo Pasolini*, cit., pp. 2901, 2902; P.P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 141, 142; P.P. Pasolini, *I diseredati sono il nostro "Terzo Mondo"*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 827.

orribilmente magro; cade a terra, si raggomitola: è diventato una delle atroci carogne viventi dei lager, con la testa rapata, la pelle bluastra, gli occhi schifosamente sorridenti, gonfi nel viso ridotto a pochi ossicini, come quello di un bambino, la poca carne orribilmente deturpata da piaghe e purulenze ripugnanti<sup>235</sup>.

Se, come abbiamo visto, la costruzione filmica pasoliniana si configura come *fisica coincidenza* di presente e passato che si dirama trasversalmente nell'intera sceneggiatura, nella sequenza analizzata essa sembra giungere a livello d'intensità tale da rivelare, grazie alla temporalità immaginale che in essa trova forma, il sepolto legame che unisce il vecchio potere al nuovo.

Sullo schermo, vediamo Paolo, riverso sul letto, in preda alla propria malattia. È dunque una visione del Paolo-santo che permette di scorgere quanto la sequenza intende rivelare. Paolo, consegnato alla *debolezza* che è il segno della propria santità<sup>236</sup>, della missione a cui è chiamato, assiste alla metamorfosi del corpo bello e puro di un giovane: nella sceneggiatura pasoliniana, il giovane macedone diviene un giovane tedesco, insieme immagine del passato nazista dell'Europa e dell'avanguardia europea dello sviluppo neocapitalista che, negli stessi anni in cui Pasolini lavora alla revisione del *San Paolo*, trova forma nel film – pensato inizialmente come una tragedia in versi – *Porcile*, che mostra l'alleanza tra il nazifascismo e il capitalismo attuale. Il corpo del giovane, nel darsi onirico di un'apparizione, si trasforma in uno dei corpi prodotti scientificamente nei lager dal nazifascismo, corpi ridotti a «carogne», il cui volto appare, nella visione, svuotato di ogni umanità, ridotto metonimicamente in sezioni che ne mostrano la distruzione sistematica.

La civiltà che ha prodotto tale orrore, giunta, tra la seconda metà degli anni sessanta e la prima degli anni settanta, al culmine della propria espressione e alla propria forma tardiva, diviene ripensabile secondo la struttura *figurale* che ad essa resta sottesa<sup>237</sup>. La lettura figurale della

---

<sup>235</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1931.

<sup>236</sup> Cfr. ancora una volta 2Cor, 1-10. La teorizzazione della debolezza e la sua *presentazione* nel cinema sono, come vedremo, centrali nell'opera pasoliniana.

<sup>237</sup> Auerbach pone in questa peculiare temporalità la possibilità di uno sviluppo dell'interpretazione figurale, nella distanza che la separa dall'interpretazione "simbolica" della realtà. Poiché l'interpretazione figurale si configura necessariamente come interpretazione di un *testo*, implica una mediazione che risulta assente nell'immediatezza del simbolo, un intervallo di tempo che lo renda leggibile. Leggiamo infatti: «Ovviamente anche il cristianesimo ha simboli magici; ma la "figura" come tale non appartiene ad essi. In realtà le due forme sono quanto mai diverse in quanto la profezia reale si riporta all'interpretazione storica, ed è essenzialmente interpretazione di un testo, mentre il simbolo è un'interpretazione immediata della vita e, all'origine, soprattutto della natura. In questa contrapposizione l'interpretazione figurale è quindi un prodotto di civiltà tarde, molto più mediato, complicato e carico di storia che il simbolo o il mito; anzi da questo punto di vista essa contiene qualche cosa di antichissimo, giacché occorre che un'alta civiltà arrivasse alla sua fase culminante e che già sotto certi aspetti fosse superata per poter produrre un fenomeno come l'interpretazione figurale». E. Auerbach, *Nuovi Studi su Dante*, in *Studi su Dante*, cit., p. 212.

*scrittura della storia* – di cui l’archivio stesso è espressione – permette infatti, grazie al carattere temporale e mobile della *figura* sancito da Auerbach, di mettere in relazione due fatti o persone secondo il procedimento descritto nel famoso saggio *Figura*:

I due poli della figura sono separati nel tempo, ma si trovano entrambi nel tempo, come fatti o figure reali; essi sono contenuti entrambi, come si è già sottolineato più volte, nella corrente che è la vita storica<sup>238</sup>.

Se i due poli della figura sono separati nel tempo e insieme entrambi inseriti nel flusso della vita storica, la *figura* è la *costellazione* che si produce quando i due eventi che la *figura* lega vengono strappati al proprio contesto, isolati dal flusso in cui appaiono inseriti<sup>239</sup>. Ciò implica l’esercizio di una violenza – la violenza testuale operata da Paolo secondo Auerbach sulla lettera dell’Antico testamento, la violenza immaginale operata da Pasolini sulla vicenda paolina grazie al montaggio cinematografico – e la configurazione di un’altra temporalità che sottragga i “fatti” al *continuum* per mostrarne, attraverso l’interruzione e la cristallizzazione nell’immagine, «l’interiorità» e «la verità».

Nell’immagine del giovane tedesco, dunque, si iscrive una temporalità complessa che, nella metamorfosi dell’immagine – e del corpo del giovane divenuto dis-umano, irriconoscibile – inaugura una rilettura, insieme, della storia e del politico.

Il corpo puro del giovane infatti si trasforma, sullo schermo, nel corpo di uno dei prigionieri dei lager<sup>240</sup>, un corpo ridotto ad una condizione larvale, descritto da Pasolini attraverso parole che ricordano le più celebri descrizioni degli internati, e di coloro che, all’interno del campo,

---

<sup>238</sup> E. Auerbach, *Figura*, cit., p. 219.

<sup>239</sup> È impossibile non notare la somiglianza, più volte tematizzata dagli studiosi, tra la configurazione temporale della figura auerbachiana e l’immagine dialettica benjaminiana, in cui «il già-stato si unisce fulmineamente con l’adesso in una costellazione». Nella *dialettica in stato di arresto* il passato che balena fugacemente nell’immagine entra in una relazione inedita col presente, sostituendo alla relazione meramente temporale tra presente e passato la loro relazione immaginale (W. Benjamin, *I passages di Parigi*, Einaudi, Torino 2017, p. 518; cfr. W. Benjamin, *Tesi sul concetto di storia*, cit., p. 27). La prossimità tra i due concetti è indagata, nella sua natura anche filologica, dal già citato Leonardo Arigone (L. Arigone, *Erich Auerbach e Walter Benjamin tra Figura e Jetztzeit*, cit., pp. 81-95). Se, nella prima metà degli anni sessanta l’immagine cinematografica pasoliniana sembra configurarsi in maniera analoga all’immagine dialettica benjaminiana (cfr. G. Didi-Huberman, *Come le lucciole*, cit.), l’immagine sperimentata da Pasolini nel progetto per un film su San Paolo, mantenendosi a stretto contatto tanto col paradigma auerbachiano che con quello benjaminiano, non sembra tuttavia, come vedremo, coinciderci esattamente.

<sup>240</sup> Se Pasolini, in base a quanto è possibile evincere in sceneggiatura, non pensava di impiegare, per questa sequenza, materiale di repertorio, ciò appare, in relazione a quanto fin qui esposto, particolarmente significativo.

ridotti alle sole funzioni biologiche, perduta «la virtù di osservare, ricordare, commisurare ed esprimersi» venivano chiamati “musulmani”<sup>241</sup>.

La *capacità metamorfica* dell’immagine – che, si può ipotizzare, sarebbe stata prodotta da Pasolini attraverso un gioco di sovrimpressioni e dissolvenze – non sembra dunque istituire, tra due eventi, un rapporto di somiglianza; né esprimere uno sviluppo cronologico – già minato alle fondamenta del film attraverso la struttura “episodica” – che farebbe della contemporaneità il prodotto del potere nazifascista secondo una relazione causa-effetto di tipo deterministico o progressivo.

Come la *fisica figuratività* determinata dalla trasposizione temporale e geografica della vicenda paolina ai nostri giorni, «ponendo una cosa per l’altra», non produce un’identificazione, ma rivela l’intima analogia e insieme la differenza tra i tempi, la metamorfosi interna all’immagine mostra un «mutamento nell’essere che resta sé stesso»<sup>242</sup>.

Nella prima elaborazione del progetto nel 1966, Pasolini descriveva così la sequenza:

Paolo dorme uno di quei suoi dolorosi sonni di malato, che lo riducono a lamentarsi come in un delirio. Ed ecco che, nella pace profonda del sonno, gli appare una figura bellissima: è un tedesco biondo, forte, giovane. Egli parla a Paolo, lo invoca a venire in Germania: il suo appello, che elenca i reali problemi della Germania, e per cui la Germania ha bisogno di aiuto, suona irrealmente “dentro” quel sogno sacro. Egli parla del neocapitalismo, che soddisfa il puro benessere materiale, che inaridisce, del revival nazista, della sostituzione degli interessi ciecamente tecnici agli interessi ideali della Germania classica ecc. ecc. Ma, mentre parla così, quel giovane biondo e forte, mano mano – quasi qualcosa di esterno a lui ne rappresentasse fisicamente l’interiorità e la verità – diventa sempre più pallido, affranto, divorato da un misterioso male: piano piano rimane mezzo nudo, orribilmente magro, cade a terra, si raggomitola: è diventato una delle atroci carogne viventi dei lager...<sup>243</sup>

---

<sup>241</sup> Il filosofo italiano Giorgio Agamben dedica al “musulmano”, incarnazione dell’esito distruttivo del paradigma biopolitico sperimentato nei campi di concentramento, innumerevoli riflessioni, contenute in particolare nel testo G. Agamben, *Homo Sacer. Il paradigma sovrano e la nuda vita*, cit., e in *Auschwitz. L’archivio e il testimone*, in *Homo Sacer. Edizione integrale [1975-2015]*, cit., pp. 759-881. In questo testo Agamben, a partire dalle riflessioni di Primo Levi e dalla testimonianza dei “salvati” dei lager, riporta una descrizione di coloro che venivano così chiamati, tratta dalle memorie di Ryn Klodzinski, vicina alle note pasoliniane: «Lo sguardo si faceva opaco e il volto assumeva un’espressione indifferente, meccanica e triste. Gli occhi erano ricoperti da un velo, le orbite profondamente incavate. La pelle assumeva un colorito grigio-pallido, diventava sottile, dura, simile alla carta e cominciava a desquamarsi. Era molto sensibile a ogni tipo di infezione e contagio, specialmente alla scabbia. I capelli diventavano ispidi, opachi e si spezzavano facilmente. La testa si allungava, gli zigomi e le orbite apparivano ben evidenti». R. Klodzinski, in G. Agamben, *Auschwitz. L’archivio e il testimone*, cit., p. 790.

<sup>242</sup> E. Auerbach, *Figura*, cit., p. 212.

<sup>243</sup> P.P. Pasolini, *Appendice ad “Appunti per un film su San Paolo”*, cit., p. 2029.

Nel 1968, Pasolini eliminerà dalla sceneggiatura l'esplicito riferimento del giovane, apparso in sogno, alla realtà neocapitalista. L'immagine assume interamente la portata del messaggio pasoliniano, caricandosi di una profondità onirica che, nella tensione tra il corpo del giovane e quello del "musulmano", tra arresto (la cristallizzazione temporale prodotta dall'immagine che interrompe il flusso del tempo) e moto (la metamorfosi), lascia apparire il *non-detto* che sancisce il segreto rapporto tra il nazifascismo e il potere neocapitalista.

Questo legame – che negli anni settanta sarà individuato da Pasolini nel «genocidio» come forma peculiare di esercizio del potere che accomuna nazifascismo e neocapitalismo in quanto eliminazione o sussunzione delle forme di vita altre – trova nella sceneggiatura per il film su San Paolo la propria forma germinale in un duplice senso. L'analisi che Pasolini svilupperà negli articoli apparsi sul "Corriere della Sera" tra il 1973 e il 1975 e, soprattutto, nel film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, appare qui ai suoi albori ma, proprio perché nella sua forma germinale, lascia intravedere ciò che rende possibile il genocidio – e forse ogni genocidio: il nucleo "biopolitico" della civiltà occidentale, in cui diritto e *physis*, separandosi, divengono indistinguibili. Come scrive Giorgio Agamben, infatti, analizzando l'importanza e i limiti della teorizzazione del totalitarismo condotta da Hannah Arendt, «proprio la radicale trasformazione della politica in spazio della nuda vita [...] ha legittimato e reso necessario il dominio totale. Solo perché nel nostro tempo la politica è diventata integralmente biopolitica, essa ha potuto costituirsi in misura prima sconosciuta come politica totalitaria»<sup>244</sup>.

Nel corpo della «carogna dei lager», la coincidenza di vita e Legge, l'iscrizione della Lettera della Legge nella vita attraverso la sua sospensione di cui, in parte, il Paolo-prete è nome, si fa corpo. Spogliato da ogni statuto politico, ridotto integralmente a *nuda vita*, il corpo di chi ha vissuto il lager – del "musulmano" come sua espressione ultima – appare qui come «pura vita senza alcuna mediazione»<sup>245</sup> che, però, proprio per questo, è «esplicitamente e immediatamente politica»<sup>246</sup>. L'articolazione di *zoè* e *bios* su cui, attraverso la produzione della *nuda vita*, si fonda il potere sovrano, si traduce, nell'unione nazifascista di sovranità e biopolitica, in un nuovo rapporto tra *zoè* e *biòs* e tra vita e diritto<sup>247</sup>; la distruzione dei corpi appare come l'esito catastrofico della produzione di una scissione e della sua riarticolazione in una forma mortifera

---

<sup>244</sup> G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, cit., p. 112. L'intera *Parte terza* del volume, intitolata significativamente *Il campo come paradigma biopolitico del moderno*, riveste un'importanza decisiva per la comprensione della tematizzazione pasoliniana del nuovo potere. Cfr. *Ivi*, pp. 109-168.

<sup>245</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>246</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>247</sup> Scrive Agamben: «Nella sua forma estrema, il corpo biopolitico dell'Occidente (quest'ultima incarnazione della vita dell'*homo sacer*) si presenta come una soglia di assoluta indistinzione fra diritto e fatto, norma e vita biologica». *Ivi*, p. 167.

di indistinguibilità tra vita biologica, nuda vita e corpo politico, che permette di riconoscere la partita biopolitica della modernità: la «decisione dell'impolitico (cioè della nuda vita)», che fa della nuda vita e dei suoi «avatar nel moderno (la vita biologica, la sessualità ecc.)»<sup>248</sup> il fatto *politicamente* decisivo. Se *stato d'eccezione* è il nome dell'applicazione del potere sovrano sulla nuda vita attraverso la sua esclusione – della sospensione del diritto su cui si esercita la decisione che ne costituisce il fondamento<sup>249</sup> – il nazifascismo si configura come «stato d'eccezione permanente»<sup>250</sup>, e il campo appare come «spazio di questa assoluta impossibilità di decidere tra fatto e diritto, tra norma e applicazione, tra eccezione e regola, che, tuttavia decide incessantemente di essi»<sup>251</sup>. Nella Germania nazista, dunque, Pasolini individua una sostanziale complicità con il potere attuale, che il film può rivelare attraverso l'immagine. L'analogia tra il passato paolino, il nazifascismo e la contemporaneità diventa individuabile nel nucleo teo-bio-politico sotteso alla trasformazione del giovane nell'immagine. L'analogia diviene qui comprensibile, allora, come quell'*analogia strutturale* che Giorgio Agamben, sulla scorta dell'eredità e del ripensamento di Carl Schmitt, individua tra il *teologico* e il *politico*<sup>252</sup>. È solo attraverso la struttura *figurale* che caratterizza l'immagine che essa diviene rileggibile.

<sup>248</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>249</sup> A partire dalla nota teorizzazione schmittiana della sovranità, secondo cui «sovrano è chi decide sullo stato d'eccezione» – ossia sulla sospensione del diritto che “decide” del diritto sospendendolo e mantenendone così la vigenza –, Agamben analizza, a partire da tale concetto e in un corpo a corpo con Schmitt, la struttura originaria del potere sovrano come *ex-ceptio*, cattura e articolazione dei rapporti interno-esterno in grado di fondare, catturando il vuoto che la abita, la macchina politica occidentale. Cfr. G. Agamben, *Homo sacer*, cit., p. 120. È significativo che Agamben individui un'analogia tra lo stato di sospensione messianica della Legge ebraica e lo stato d'eccezione. Se nello stato d'eccezione alla sospensione della normazione non si sostituisce una nuova normazione ma la propria vigenza informulabile, nello stato d'eccezione e nella disattivazione paolina della Legge sarebbe possibile scorgere dei punti di contatto: in entrambi i concetti è infatti racchiusa la possibilità di mantenere la Legge sospendendone tuttavia le determinazioni (cfr. G. Agamben, *Il tempo che resta*, cit., pp. 98-102). Pasolini sembra cogliere tale aspetto della Legge paolina che, pur instaurando un nuovo codice, non fa in realtà che iscriverne nel corpo l'imparzialità, Risulterà decisivo, tuttavia, per lo studio in corso e per la comprensione dell'operazione pasoliniana, che Agamben riconosca in Paolo un'*assolutizzazione* dello stato d'eccezione in grado di sancirne il “superamento”.

<sup>250</sup> Walter Benjamin definisce la propria epoca come uno «stato d'eccezione permanente», uno stato d'eccezione divenuto regola nelle sue famose *Tesi sul concetto di Storia* («la tradizione degli oppressi ci insegna che lo stato d'eccezione in cui viviamo è la regola»; W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 79). Estendendo la riflessione benjaminiana, Agamben giunge a formulare una sorta di estensione dello «stato d'eccezione permanente» – sperimentato nell'epoca nazista – alla contemporaneità.

<sup>251</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>252</sup> Carl Schmitt, nel suo famoso volume *Teologia Politica*, scrive di un'«analogia sistematica di concetti teologici e concetti giuridici» (C. Schmitt, *Teologia politica I*, cit., p. 88). Tale «analogia sistematica», legata al processo di secolarizzazione, non produce, nel pensiero schmittiano, una neutralizzazione di uno dei due poli, ma permette di rileggerne i rapporti al fine di sancire e difendere il primato e l'autonomia del politico. A tale prospettiva, che delinearrebbe già nell'assolutezza del “politico” una deriva totalitaria in quanto autolegittimante, Jacob Taubes muove innumerevoli obiezioni (cfr. J. Taubes, *Theology and Political Theory*, in “Social research”, vol. 22 (1955), pp. 57-68; E. Stimilli, *Jacob Taubes. Sovranità e tempo messianico*, Morcelliana, Brescia 105-121). Sebbene la prospettiva pasoliniana differisca radicalmente dal pensiero della teologia-politica di Schmitt, Pasolini condivide con Schmitt il ripensamento del politico come “intensità”. Si potrebbe dire che, analogamente al tentativo filosofico compiuto da Giorgio Agamben, l'opera pasoliniana impieghi l'“analogia” schmittiana per decostruire la macchina *teo-bio-logico-politica* occidentale.

## 2.5 L'immagine e il "caso-limite"

Se, come abbiamo evidenziato, il rapporto tra i tempi e tra passato storico e attualità non si identifica interamente con una logica dialettica (sebbene a-sintetica), è perché l'analogia, così intesa, si configura come ciò che si installa «nelle dicotomie logiche (particolare/universale; forma/contenuto; legalità/esemplarità, ecc.) non per comporle in una sintesi superiore, ma per trasformarle in un *campo di forze* percorso da tensioni polari, in cui proprio come avviene in un campo elettromagnetico, esse perdono la loro identità sostanziale»<sup>253</sup>. Nella logica puramente binaria ipotizzata, anti-hegelianamente, da Pasolini si produce un *terzo* che altro non è che la soglia di tale indiscernibilità, per cui «come in un campo magnetico, non abbiamo a che fare con grandezze estensive e scalari, ma con intensità vettoriali»<sup>254</sup>. La lettura *vettoriale* del tempo, che abbiamo visto caratterizzare la riscrittura cinematografica della vicenda di Paolo da parte di Pasolini, trova qui una forma che lega, complica e divide le presupposte dicotomie<sup>255</sup>. L'immagine, nella sua natura figurale, sembra assumere, nella sceneggiatura pasoliniana, questo ruolo, essere insieme un'intensità che rende visibile ciò che lavora nelle categorie fondative della cultura occidentale e ciò che trasforma il film – e la storia – in un

---

<sup>253</sup> G. Agamben, *Signatura rerum*, cit., pp. 21-22.

<sup>254</sup> Citando Enzo Melandri, Giorgio Agamben scrive: «In *La linea e il circolo*, Melandri ha mostrato che l'analogia si oppone al principio dicotomico che domina la logica occidentale. Contro l'alternativa drastica "o A o B", che esclude il terzo, essa fa valere ogni volta il suo *tertium datur*, il suo ostinato "né A né B". L'analogia interviene, cioè, nelle dicotomie logiche (particolare/universale; forma/contenuto; legalità/esemplarità, ecc.) non per comporle in una sintesi superiore, ma per trasformarle in un *campo di forza* percorso da tensioni polari, in cui proprio come avviene in un campo elettromagnetico, esse perdono la loro identità sostanziale. Ma in che senso e in che modo si dà qui un terzo? Certamente non come termine omogeneo ai primi due, la cui identità potrebbe a sua volta essere definita da una logica binaria. È solo dal punto di vista della dicotomia che l'analogico (o il paradigma) può apparire come un *tertium comparationis*. Il terzo analogico si attesta qui innanzitutto attraverso la deidentificazione e la neutralizzazione dei primi due, che diventano ora indiscernibili. Il terzo è questa indiscernibilità, e se si cerca di afferrarlo attraverso cesure bivalenti ci si urta necessariamente a un indecidibile. In questo senso è impossibile separare chiaramente in un esempio la sua paradigmaticità, il suo valere per tutti, dal suo essere caso singolo tra gli altri. Come in un campo magnetico, non abbiamo a che fare con grandezze estensive e scalari, ma con intensità vettoriali» (G. Agamben, *Signatura rerum*, Torino 2008, pp. 21-22). Ciò permette di comprendere meglio la struttura analogica immaginata dal poeta per l'opera, la costitutiva ambiguità che la caratterizza.

<sup>255</sup> È interessante notare che nel 1963 Pasolini impiega il concetto di «terza prosa» per pensare la struttura della *mimesis* a partire da un confronto con Gadda. Pasolini individua nella scrittura dell'amico «l'idea della prosa come rifacimento di un'altra prosa, il pastiche. [...] L'idea che una prosa non può essere rifacimento di un'altra prosa se non assumendo i caratteri di una terza prosa mediatrice». P.P. Pasolini, *Un passo di Gadda*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, cit., 1999, p. 2396. A distanza di anni, Pasolini sembra recuperare tale idea di fronte al tentativo di dar forma al mondo borghese – e di fronte alla tendenziale impossibilità della *mimesis* –, dando vita a «forme di mimesis al quadrato». Se tale ipotesi può essere accettata, e se però, come indicato, nel *San Paolo* sembra essere il carattere figurale dell'immagine a installare nel film un "terzo", esso non si configura, nella prospettiva di chi scrive, come un tentativo di "superamento dall'interno" della prospettiva auerbachiana (come teorizzato da Picconi, in G. Picconi, *op. cit.*, p. 25), ma come decostruzione dall'interno della *mimesis*.

attraversamento di forze che, entrando in relazione, risultano sottratte all'identità ad esse attribuita.

Così, nell'immagine, passato nazifascista e contemporaneità neocapitalista restano sé stesse, non si identificano perfettamente l'una con l'altra ma, in tale differenza, esibiscono la produzione di *nuda vita* come ciò che rivela l'*arcano* del potere che li eccede. Il rapporto figurale tra le immagini e tra i tempi permette dunque di trovare, nella carogna dei lager, non il pre-supposto storico del nuovo potere neocapitalista, né un'esperienza politica analoga a quella attuale: nell'immagine del corpo tumefatto e svuotato del lager diviene leggibile la *verità* della contemporaneità che l'immagine cinematografica è in grado di strappare dai fatti, ciò che sottende insieme il nazifascismo, l'ordine democratico e la riorganizzazione del potere neocapitalistico: il nucleo *sovranamente biopolitico* che li caratterizza.

La visione di Paolo non si interrompe con la conclusione della sequenza:

Quasi che continuasse questo sogno, vediamo San Paolo che, obbedendo a quell'appello disperato, è in Germania: cammina col passo veloce e sicuro del Santo, lungo una immensa autostrada che porta verso il cuore della Germania...

(Mi sono dilungato su questo punto [la visione di Paolo], perché è qui che si fonda, in modo visivo fantastico, il tema del film – che verrà sviluppato soprattutto nella parte finale del martirio nella Roma-New York: ossia il contrasto tra la domanda “attuale” rivolta a Paolo e la sua “risposta” santa)<sup>256</sup>.

Se nella descrizione della sequenza nel trattamento del 1966, appena riportata, Pasolini espone chiaramente la natura onirica della scena successiva alla visione, nel trattamento del 1968 anch'essa appare interamente assorbita e iscritta nello sguardo di Paolo. Con uno stacco dalla sequenza precedente di cui Pasolini non indica la natura, si apre il viaggio di Paolo in Germania:

In un treno carico di emigranti e di povera gente, Paolo e i suoi seguaci [...] percorrono le grandi pianure tedesche – i villaggi coi tetti a pan di zucchero ecc. – le infinite distese delle periferie industriali delle città ecc. (Atti 16,9).

(Lo scompartimento del treno può essere girato in Italia, con una cinquantina di comparse: a stacco possono essere riprese le “visioni” oltre al finestrino della Germania agricola e industriale)<sup>257</sup>.

---

<sup>256</sup> P.P. Pasolini, *Appendice ad Appunti per un film su San Paolo*, in *Per il cinema II*, cit., p. 2029.

<sup>257</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1930.

È dunque ancora attraverso una visione – un tessuto di visioni – che Paolo attraversa la Germania, che è, fisicamente – cioè, cinematograficamente –, la Germania contemporanea insieme all’apostolo e a noi. Qui, giunti presso la trafficata piazza antistante la stazione, Pasolini mostra infatti, per la prima volta, dei soldati americani, nell’attimo in cui i vecchi soldati tedeschi vengono sostituiti dai nuovi ma, al tempo stesso, risultano da essi indistinguibili<sup>258</sup>.

Proprio in Germania, presso la prigione di Monaco o Colonia (Filippi) si svolge la sequenza 48, già esaminata, in cui il secondino incaricato di vegliare Paolo si rivolge a lui, individuando la matrice insieme includente ed escludente del potere, le *modalità di esclusione* che esso sancisce. Attraverso un’esclusione includente o un’inclusione escludente, il potere appare come ciò che, di volta in volta, sancisce ciò che rende una vita «degn» o «non degna di essere vissuta»<sup>259</sup>. Negli anni in cui Pasolini lavora, insieme, al *San Paolo* e al film-tragedia *Porcile*, tale espressione risulta particolarmente significativa<sup>260</sup>.

In *Porcile*, infatti, Pasolini mostra, attraverso l’accordo di fusione tra l’azienda del signor Klotz e quella del signor Herdhitze, vecchio compagno d’armi di Klotz e suo rivale, la nascita di una nuova forza industriale, di un nuovo potere: quello neocapitalista. I macabri retroscena della vita del signor Herdhitze – la sua adesione al nazismo e la sua partecipazione ad esperimenti eugenetici su corpi di «commissari bolscevichi ebrei» – teorizzano la complicità tra il vecchio potere e il nuovo che costituisce, per Pasolini, il tema del film:

Il contenuto politico ESPLICITO del film ha come oggetto, come situazione storica, la Germania. Ma il film non parla della Germania, bensì del rapporto ambiguo tra vecchio e nuovo capitalismo.

La Germania è stata scelta in quanto *caso limite*.

-Il contenuto politico implicito del film è una disperata sfiducia in tutte le società storiche. [...]»<sup>261</sup>.

---

<sup>258</sup> «Si notano dei soldati americani. Si notano anche dei poliziotti tedeschi, molto simili, ancora, esternamente alle SS, col loro culto dell’autorità e dell’ordine (impastati a una specie di misticismo e di castità che rende quelle facce odiose quasi belle)». *Ibidem*.

<sup>259</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1933.

<sup>260</sup> Pasolini lavora a *Porcile*, inizialmente immaginato come tragedia in versi, a partire dal 1967. La trasposizione dei versi teatrali in una sceneggiatura per il cinema risale probabilmente all’autunno del 1968. Cfr. P.P. Pasolini, *Porcile. Note e notizie sui testi*, in Id., *Teatro*, cit., pp. 1183-1186 e P.P. Pasolini, *Porcile. Note e notizie sui testi*, in Id., *Per il cinema II*, cit., pp. 3127-3134.

<sup>261</sup> P.P. Pasolini, *Porcile. Note e notizie sui testi*, in *Per il cinema II*, cit., p. 3131-3132. Il frammento riportato si trova in AP (cartella *Articoli '67-'71*), in tre fogli in cui Pasolini ha annotato, forse per una conferenza stampa, alcune idee sul “senso” del film (ora in *Ivi*, pp. 3131-3134). Su *Porcile*, cfr. almeno P. Lago, *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini*, Mimesis, Milano-Udine 2020; F. Di Maio, *Pier Paolo Pasolini: Il teatro in un porcile*; sulla prima stesura come “tragedia in versi”, cfr. S. Casi, *I teatri di Pier Paolo Pasolini*, cit.; e il brillante articolo di M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey, *Una passività attiva? Spinoza nel Porcile di Pasolini*, in *Lo Sguardo - rivista di filosofia*, n. 19, 2015 (III), *Pier Paolo Pasolini: resistenze, dissidenze, ibridazioni*, pp. 23-32.

La Germania, dunque si configura nell'opera di Pasolini come caso-limite, e solo per questo – perché essa si configura *esemplarmente* come ciò che, eccedendo la classe di fenomeni a cui appartiene, esibisce la propria appartenenza ad essa e ne mostra, insieme, la struttura<sup>262</sup> – essa può divenire immagine del rapporto tra vecchio e nuovo capitalismo, e della risposta poetica ad esso: la *santità* intellettuale e anarchica del cannibale Clementi<sup>263</sup>, nel primo episodio del film; la soglia tra obbedienza e disobbedienza in cui vive, come in stato comatoso, Julian che, «come in una masturbazione / o in un raptus mistico», ha interrotto i rapporti con il mondo, nel secondo. Attraverso il distacco umoristico dei dialoghi e l'algidità raffinata e contenuta delle riprese, l'immagine in *Porcile* si propone come una “cristallizzazione dell'orrore”, che – in modo «un po' freddo, un po' angosciato» – rappresenta i personaggi «infilzandoli come farfalle sottovetro»<sup>264</sup>, mostrando ciò che, grazie alla capacità del potere di mutare i propri tratti esteriori<sup>265</sup> — permane nelle diverse epoche storiche.

Non è un caso che, per realizzare *Porcile*, Pasolini legga i documenti relativi al processo di Norimberga, in particolare il volume *Medicina Disumana*<sup>266</sup>. È proprio nei documenti che riportano le dichiarazioni dei medici del Terzo Reich, durante il processo di Norimberga, che è possibile individuare l'espressione «vita non degna di essere vissuta», che Pasolini adopera nel *San Paolo*, nel momento della conversione del carceriere alla nuova fede paolina tra le mura della prigione di Filippi (Monaco o Colonia).

Al di là della fedeltà filologica ai documenti del processo, l'espressione «vita non degna di essere vissuta» risulta particolarmente significativa per comprendere la portata estetica e teorica dell'operazione tentata da Pasolini nel *San Paolo* e in *Porcile*. Se in *Porcile* il testo

---

<sup>262</sup> Il concetto di *caso-limite* risulta particolarmente significativo per una teorizzazione dello stato d'eccezione, figura insieme giuridica e ultragiuridica che, come abbiamo visto, permette di ripensare il nesso tra sovranità e biopolitica che caratterizza l'Occidente. Se l'eccezione si configura essa stessa come caso-limite e concetto-limite del diritto, che rivela nella decisione ciò che lo eccede e che può, perciò fondarlo (cfr. C. Schmitt, *Teologia politica*, in *Le categorie del 'politico'*, il Mulino, Bologna 1972, p. 34), allo stesso tempo il caso-limite è ciò a partire da cui è possibile ripensarne e destituirne la pretesa illimitata. Cfr. G. Agamben, *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004. Se «lo stato di eccezione non è un diritto speciale (come il diritto di guerra), ma, in quanto sospensione dello stesso ordine giuridico, ne definisce la soglia o il concetto-limite», oggi esso «non soltanto si presenta sempre più come una tecnica di governo e non come una misura eccezionale, ma lascia anche apparire alla luce la sua natura di paradigma costitutivo dell'ordine giuridico» (*Ivi*, p. 14). Agamben nota, inoltre, come il paradigma dell'*exceptio* trovi il proprio caso limite nell'epoca nazista, nel farsi immediatamente legge della parola del Führer.

<sup>263</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., pp. 1487-1488.

<sup>264</sup> P.P. P. Pasolini, *Porcile*, in *Le regole di un'illusione*, a cura di L. Betti, Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1991, p. 209.

<sup>265</sup> Pasolini fa dire, nel film, «Il signor Herdhitze, il suo avversario politico, la bestia nera delle sue industrie, l'uomo nuovo della Germania occidentale, altri non è che il signor Hirt, con la plastica facciale». Cfr. P.P. Pasolini, *Porcile*, in *Per il cinema I*, cit., p. 580. La metamorfosi del volto di Herdhitze appare insieme speculare e divergente rispetto a quella del giovane tedesco nella sceneggiatura per il film su San Paolo.

<sup>266</sup> Pasolini legge il testo *Medicina disumana. Documenti del processo dei Medici di Norimberga* a cura di A. Mitscherlich e F. Mielke tra il 1967 e il 1969, mentre, cioè, lavora alla redazione del *San Paolo*.

sull'eugenetica nazista serve a evocare il passato di Herdhitze – sancendo la possibilità di un accordo tra questi e la grande tradizione industriale della vecchia Germania, incarnata dal signor Klotz – nel *San Paolo*, è il secondino in cui si imbatte Paolo, recatosi in Germania in soccorso del giovane apparsogli in sogno, a introdurre l'espressione «vita non degna di essere vissuta» in sceneggiatura – «il potere che ho servito non ha un solo modo per escludere, per segregare, martirizzare e assassinare coloro la cui vita esso non considera degna di essere vissuta. Ne ha anche un secondo, che è quello che ha fatto di me un suo servo. Così la mia vita è divenuta degna di essere vissuta davanti al potere»<sup>267</sup>–, introducendo così nel film una riflessione sul funzionamento della macchina di esclusione-inclusione su cui il potere si articola, sulle differenze che essa produce e sull'unità del progetto biopolitico che la anima. Come l'«infinita capacità di digerire» della Germania attuale sorge dalla Fusione, dalla sutura del vecchio e del nuovo in cui entrambi coincidono in una perfetta immanenza, così la «vita non degna di essere vissuta» sorge dall'indistinguibilità di vita e diritto, di corpo e *nomos* precedentemente esposta. Nella “città d'acciaio” tedesca, essa può mostrarsi, rivelando il «campo come paradigma biopolitico» che, non costituendo il “fuori” dalla città, abita la città stessa e, nella contemporaneità, la invade come limite interno, che si iscrive persino nelle funzioni apparentemente impolitiche dei corpi che la abitano. Attraverso la riflessione pasoliniana sulla vita prodotta come degna di essere vissuta o non degna di essere vissuta dal volto *metamorfico* del potere, il potere contemporaneo è dunque esibito come ciò che ordina la vita in quanto produzione di valore, attraverso le modalità di esclusione che esso articola. In tal senso la riflessione pasoliniana sembra particolarmente prossima a ciò che scriverà il filosofo Giorgio Agamben:

È come se ogni valorizzazione e ogni “politicizzazione” della vita (qual è implicita, in fondo, nella sovranità del singolo sulla propria esistenza), implicasse necessariamente una nuova decisione sulla soglia al di là della quale la vita cessa di essere politicamente rilevante, è ormai solo “vita sacra” e, come tale, può essere impunemente eliminata. Ogni società fissa questo limite, ogni società – anche la più moderna – decide quali siano i suoi “uomini sacri”. È possibile, anzi, che questo limite, da cui dipende la politicizzazione e l'*exceptio* della vita naturale nell'ordine giuridico statale, non abbia fatto che allargarsi nella storia dell'Occidente e passi oggi – nel nuovo orizzonte biopolitico degli Stati a sovranità nazionale – necessariamente all'interno di ogni vita umana e di ogni cittadino. La nuda vita

---

<sup>267</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1933.

non è più confinata in un luogo particolare o in una categoria definita, ma abita nel corpo biologico di ogni essere vivente<sup>268</sup>.

Se durante il processo ai medici del Reich a Norimberga emerge, dunque, il concetto di «vita indegna di essere vissuta» che poteva pertanto essere eliminata, nel potere contemporaneo la nuda vita si iscrive nel corpo biologico di ogni essere vivente, divenendo ciò attraverso cui ogni forma di vita può essere sussunta nell'ordine del potere, essere posta da questo in posizione di esistenza come «vita che merita di essere vissuta». Nell'età contemporanea il potere sembra emanciparsi dallo stato di eccezione per trasformarsi in potere di decidere sul punto in cui la vita cessa di essere politicamente rilevante. L'*ambiguità del bene* e l'*ambiguità del male* su cui si gioca *Porcile*, il carattere insieme paterno e materno che trova nel nazismo un elemento di imprescindibile di orientamento<sup>269</sup>, è ciò che occorre «ideologizzare», rompendo con la presunta innocenza di chi partecipa del nuovo ordine e, con esso, della tecnica<sup>270</sup>.

Rinunciando allora al distacco umoristico che caratterizza *Porcile* e alla cristallizzazione dei personaggi, fissati e osservati dall'autore come farfalle in una teca di vetro, Pasolini, nel suo progetto per un film su San Paolo, affida alla mobilità *in stato di arresto* della *figura* la rivelazione del nucleo teo-bio-politico del neo-capitalismo – della complicità tra democrazia e totalitarismo<sup>271</sup>, incarnata nel film dalla presenza dei soldati americani e dei poliziotti tedeschi,

---

<sup>268</sup> G. Agamben, *Homo sacer. Il paradigma sovrano e la nuda vita*, cit., p. 128. Sulla “valorizzazione della vita” aveva già riflettuto Carl Schmitt, scrivendo: «Chi determina un valore fissa *eo ipso* sempre un non-valore. Il senso di questa determinazione di un non-valore è l'annientamento del non-valore» (C. Schmitt, *Teoria del partigiano*, Adelphi, Milano 2012, p. 85). Tuttavia, come fa notare Agamben, Schmitt non sembra rendersi conto di come la logica del valore abiti anche la sua teoria della sovranità, in cui «la vera vita della regola è l'eccezione». Cfr. G. Agamben, *Homo sacer*, cit., p. 126.

<sup>269</sup> In una delle “lapidi” che aprono gli episodi Pasolini infatti immagina di scrivere: «Io e te, moglie, siamo alleati:/tu madre-padre, io padre-madre./La tenerezza e la durezza/Sono intorno a nostro figlio da tutte le parti./La Germania di Bonn accidenti,/non è mica la Germania di Hitler!/Si fabbricano lane, formaggi, birra e bottoni/(quella dei cannoni è un'industria d'esportazione)./È vero: si sa che anche Hitler era un po' femmina/ma, com'è noto, era una femmina assassina: la nostra/tradizione è così decisamente migliorata./Dunque? La madre assassina, lei, ebbe figli obbedienti/Con gli occhi azzurri pieni di tanto disperato amore/Mentre io, madre/affettuosa, ho questo figlio/che non è né obbediente né disobbediente». La madre affettuosa, nel suo volto bifronte e non dimentico della natura assassina da cui pure si separa, nel rapporto costitutivo con il padre, produce un'autorità insieme materna e paterna, somatica e repressiva che trova forma, come abbiamo visto, nel *San Paolo*.

<sup>270</sup> Herdhitze dichiara infatti che, non avendo eredi, dichiarando prossima alla scomparsa la cultura umanistica, saranno i tecnici a gestire la sua eredità; e, ancora, dialogando con Klotz afferma: «Come un tempo i contadini ora essi, i tecnici sono innocenti, lei lo sa». Questa innocenza, ottenuta, secondo le parole di Klotz, «per grazia produttiva e fede nel consumo», impiegando termini eminentemente paolini, deve essere, appunto, ideologizzata, de-naturalizzata, secondo il proposito tematizzato da Pasolini in *Empirismo eretico*.

<sup>271</sup> G. Agamben, *Homo sacer*, cit., p. 112. Come ricorda il filosofo, fu Karl Lowith il primo a definire “politizzazione della vita” il carattere fondamentale della politica negli Stati totalitari e a mettere in evidenza la contiguità tra totalitarismo e democrazia. «Questa neutralizzazione delle differenze politicamente rilevanti e lo slittare della loro decisione si sono sviluppati a partire dall'emancipazione del terzo stato e dalla formazione della democrazia borghese e dalla sua trasformazione in democrazia industriale di massa fino al punto decisivo, in cui essi si sono ora rovesciati nel loro opposto: in una totale politicizzazione [totale Politisierung] di tutto, anche degli ambiti vitali in apparenza neutrali». K. Lowith, in G. Agamben, *Homo sacer*, cit., p. 112. Come fa notare

quasi indistinguibili dalle SS, e della complicità fondata su un nuovo legalitarismo che unisce la Nuova Legge sancita da Paolo all'antica Legge – ma, insieme, la possibilità di disertarne l'ordine.

Attraverso la natura *figurale* dell'immagine, nel progetto per un film su San Paolo ciò può giungere a piena espressione. Se, come abbiamo visto, la figura, creando una relazione temporale tra i due poli che la costituiscono, produce, nella storia, un «arco temporale» che non coincide con il suo sviluppo cronologico, ciò non si configura come mera introduzione, nell'ordine orizzontale della storia, di uno scarto; piuttosto ciò implica l'intervento, nella struttura orizzontale della tragedia episodica, di una *verticalità* in grado di isolare i fenomeni per mostrarne il nucleo insieme storico e intemporale.

Come fa notare Auerbach, infatti:

La provvisorietà degli avvenimenti nella concezione figurale è anche radicalmente diversa da quella implicita nella concezione moderna dell'evoluzione storica: mentre in questa la provvisorietà degli avvenimenti è oggetto di un'interpretazione progressiva e graduale sulla linea orizzontale, mai interrotta, degli avvenimenti successivi, in quella l'interpretazione è sempre oggetto d'indagine dall'alto, *verticalmente*, e i fatti non sono considerati nel loro nesso ininterrotto ma staccati l'uno dall'altro, visti isolatamente, in considerazione di un terzo fatto promesso e ancora avvenire<sup>272</sup>.

L'integrazione figurale implica una *verticalità* che si staglia sulla linea orizzontale del tempo, spezzandola per rivelare l'illusorietà della continuità temporale e aprire a ciò che essa esclude. Questa verticalità, scrive Auerbach, è legata a un evento che, collocandosi come un terzo tra i

---

Sonia Gentili, è inoltre Jacob Taubes – che, come abbiamo visto, costituisce un punto di riferimento di notevole interesse per una lettura in termini “teologico-politici” del *San Paolo* pasoliniano –, a istituire una relazione tra potere nazista e democrazie occidentali americane a proposito della riflessione su Paolo. Scrive infatti il filosofo: «Paolo non ha potuto terminare il viaggio perché è morto a Roma, sotto Nerone [...] Le date della Lettera [ai Romani], cioè 57/58 [...], possono essere interpretate nel senso che è stata scritta dopo la morte di Claudio, all'inizio del regno di Nerone [...]. E il fatto che Nerone abbia assunto la sua funzione con pienezza liturgica, cioè nello splendore sontuoso del potere, e col massimo della consacrazione consentitagli dal culto cesariano si deve in ultima analisi al suo talento attoriale. (Conosciamo bene il governo degli attori: il caso tedesco si è concluso in modo disastroso, e quello americano sembra svolgersi allo stesso modo). Sottolineerei il fatto che se la lettera [...] è introdotta con queste parole e non in altro modo, è perché si tratta di una dichiarazione di guerra politica». (J. Taubes, *La teologia politica di San Paolo*, cit., p. 37). Questo frammento risulta interessante, nella prospettiva di una rilettura teologico politica del progetto pasoliniano per tre ordini di ragioni. Esso istituisce un rapporto tra il potere al tempo di Paolo (quello dell'impero romano), il potere nazista e il potere americano a lui contemporaneo; Paolo appare come fondatore di un'avanguardia rivoluzionaria e la *Lettera ai Romani* si presenta, in tal senso, come dichiarazione di guerra politica all'Impero; il rapporto tra il potere romano, quello nazista e quello americano è individuato nella funzione spettacolare (attoriale) e liturgica del suo investimento e del suo esercizio, elemento prossimo alle considerazioni che saranno svolte da Giorgio Agamben nel testo *Il regno e la gloria* e che appaiono significative in quanto legate all'apparato “teologico economico” della gloria e dello spettacolo, su cui sia il filosofo italiano che, attraverso la propria produzione artistica, Pasolini non si stancano di riflettere.

<sup>272</sup> E. Auerbach, *Figura*, in *Studi su Dante*, cit., p. 213.

poli della figura, fa sì che i fatti non possano configurarsi come realtà definitive o anelli di una catena evolutiva, ma che essi siano mostrati in relazione al loro *adempersi*, insieme nel tempo e fuori dal tempo<sup>273</sup>. Così se Cristo, nella prospettiva paolina, è insieme compimento delle prefigurazioni dell'Antico Testamento, e prefigurazione egli stesso della redenzione a-venire, la figura è sempre in rapporto con qualcosa di preannunciato, con una ripetizione «ratificante di una cosa già avvenuta» e con l'«annuncio di una cosa che verrà»<sup>274</sup>. Il rapporto tra passato e presente – o, meglio, tra il Già stato e l'Adesso – si configura allora nel progetto pasoliniano come irruzione, nell'apparente continuità del tempo, di una temporalità che, isolando gli eventi, mostra nel neocapitalismo non lo sviluppo, ma l'*adempimento* di ciò di cui il nazismo era, in parte, pre-figurazione.

## 2.6 Verso un altro adempimento: oltre Auerbach?

Il ripensamento pasoliniano della lezione di Auerbach sembra declinarsi, nel progetto per un film su San Paolo, secondo una peculiare traiettoria, che trova conferma negli scritti coevi alla stesura del progetto pasoliniano. Essi mostrano, infatti, uno slittamento: l'attenzione del poeta si sposta gradualmente – sebbene senza superamenti – dai concetti di *integrazione figurale* e *mimesis* verso il concetto di “adempimento”, particolarmente presente nel saggio di Auerbach *Figura*<sup>275</sup>, pubblicato in Italia dopo *Mimesis* ma redatto dall'autore anni prima<sup>276</sup>.

---

<sup>273</sup> Scrive infatti Auerbach: «In questo modo ogni accadimento terreno non è visto come una realtà definitiva, autosufficiente, e neppure come anello di una catena evolutiva -in cui da un fatto o dalla concorrenza di più fatti scaturiscano fatti sempre nuovi, ma viene considerato innanzi tutto nell'immediato nesso verticale con un ordinamento divino di cui esso fa parte e che in un tempo futuro sarà anch'esso un accadimento reale; e così il fatto terreno è profezia o "figura" di una parte della realtà immediatamente e completamente divina che si attuerà in futuro. Ma questa non è soltanto futura, essa è eternamente presente nell'occhio di Dio e nell'aldilà, dove dunque esiste in ogni tempo, o anche fuori del tempo, la realtà vera e svelata». (E. Auerbach, *Nuovi studi su Dante*, in *Studi su Dante*, cit., pp. 223-224.

<sup>274</sup> Cfr. E. Auerbach, *Studi su Dante*, cit. 239.

<sup>275</sup> Scrive Auerbach, a proposito dell'interpretazione figurale nei Padri della Chiesa, e *nell'Adversus Marcionem* di Tertulliano in particolare: «Esso [l'Antico Testamento] ha sempre un senso letterale reale, e anche là dove ce una profezia figurale la figura ha una realtà storica pari a quella di ciò che essa profetizza. La figura profetica è un fatto storico-concreto, ed è adempiuta da fatti storico-concreti. Tertulliano usa in questo senso l'espressione “figuram implere” (*Adv. Marc.*, 4, 40 “figuram sanguinis sui salutaris implere”) [adempiere la figura del sangue suo redentore] o “confirmare” (*De fuga in pers.*, 11: “Christo confirmante figuras suas”) [col Cristo che conferma le sue figure]: d'ora in poi indicheremo le due cose con “figura” e “adempimento”. E. Auerbach, *Figura*, in *Studi su Dante*, cit., p. 190-191, e ancora: «L'adempimento, non è un'idea astratta ma è storica e reale». *Ivi*, p. 194.

<sup>276</sup> *Mimesis*, che sarà pubblicato a Berna nel 1946, fu scritto, per ammissione di Auerbach, tra il 1942 e il 1945. *Figura* sarà invece pubblicato sulla rivista “Archivum romanicum” (n. XXII) nel 1938.

Nel 1970, Pasolini impiega infatti ancora il concetto di “integrazione figurale” a proposito del film *Medea*, con cui, come visto, il San Paolo intrattiene un rapporto significativo. Scrive infatti Pasolini a Carlo Lizzani, a proposito della possibilità di girare dei film storici d'autore:

Dunque nei miei film storici io non ho mai avuto l'ambizione di rappresentare un tempo che non c'è più: se ho tentato di farlo, l'ho fatto attraverso l'analogia: cioè rappresentando un tempo moderno in qualche modo analogo a quello passato. [...] è vero dunque che il cinema (Barthes-Jakobson) è essenzialmente metonimico: ma nel caso di un film storico d'autore, esso è anche, e totalmente, metaforico. Infatti il passato diviene una metafora del presente: in un rapporto complesso, perché il presente è l'integrazione figurale del passato<sup>277</sup>.

Se il passato può essere metafora dell'attualità, in grado di istituire un'analogia tra due tempi, ciò è possibile solo a partire da un ripensamento della metafora, da una sua complicazione che, a partire dal presente, rende leggibile ciò che del passato non appariva prima visibile.

Così, nella sequenza del sogno del Macedone-Tedesco analizzata, la struttura dell'integrazione figurale si complica, rivelando un duplice volto. Il corpo divenuto relitto dei lager, la “verità interna” del corpo del giovane tedesco che la verticalità dell'immagine è in grado di strappare alla rappresentazione, appare, ad un tempo, come compimento del passato nazista sepolto nell'attualità del giovane tedesco – del suo nucleo biopolitico – e come compimento *a-venire*, radicato nella conquista futura dell'intera umanità da parte del potere neocapitalistico.

Attraverso il processo di ripensamento dell'eredità auerbachiana avviato a partire dalla fine degli anni sessanta e che troverà piena forma nella metà degli anni settanta, i concetti di “adempimento” e “inintegrabilità” sembrano imporsi sui termini precedentemente mutuati da Auerbach. Se il concetto di inintegrabilità è sviluppato da Pasolini a proposito del cinema – chiamato, di fronte ai mutamenti occorsi, ad abbandonare il mandato “nazional-popolare” per configurarsi sempre più come “inintegrabile” – il concetto di adempimento emerge in occasione della riflessione del poeta sul conflitto intestino generazionale che caratterizza la fine degli anni sessanta<sup>278</sup>, e in una serie di recensioni successivamente raccolte nel volume *Descrizioni di descrizioni*. Per il presente lavoro risulta

---

<sup>277</sup> P.P. Pasolini, *Il sentimento della storia*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, cit., p. 2819.

<sup>278</sup> Scrive Pasolini in un articolo apparso sulla rubrica *Il Caos*: «Anche se noi prendessimo un maestro modello, pedagogicamente avanzato, che considera “ogni educazione un'autoeducazione”, ecc., tale scontro resterebbe drammatico, e le due diverse visioni del mondo inconciliabili. Il maestro (bravo, sia pure) si *adempie*, fatalmente, in un'altra epoca storica; e gli studenti assistono a tale *adempirsi* come a un fenomeno sopravvistente che non li riguarda più», P.P. Pasolini, *La parola “umanità”*, in *Il Caos*, cit., p. 109 (i corsivi sono di Pasolini).

interessante quanto Pasolini scrive nel 1974 a proposito del lavoro letterario di Anna Banti. Scrive infatti il poeta:

Anna Banti, con questo suo libro, adempie se stessa: la sua esperienza, la pienezza di una cultura e di una interpretazione della storia. E lo fa con estrema purezza di cuore, con dedizione quasi di apprendista. Forse la fiducia di trovare un lettore capace di comprendere questo Suo “adempirsi” in un altro momento storico – successivo a quello in cui si è formata ed è maturata – è così imperterrita proprio perché disperata. Ma scegliere di avere tale fiducia era una scelta senza altra alternativa che quella di tacere e andarsene inadempita<sup>279</sup>.

L’adempirsi di Anna Banti nella propria produzione letteraria, può giungere a comprensione, scrive Pasolini, in un altro momento storico, sottratto all’*omologia strutturale* che dovrebbe determinare la comprensione del romanzo. In un *tempo altro* – questa è la fiducia che Anna Banti rivela nel suo lavoro – l’opera potrà divenire, *anacronisticamente*, leggibile come “adempimento” non solo dell’autrice ma, con essa, forse, della propria epoca.

In modo analogo, polarizzandosi a contatto con il presente neo-capitalista, il passato della vicenda paolina diviene, *a-posteriori*, leggibile, rivelando, insieme, il presente come *adempimento* di un passato svincolato, in una differenza radicale tra Pasolini e Auerbach, da ogni necessità.

Mostrando il nucleo insieme biopolitico e sovrano che caratterizza la contemporaneità, il film appare insieme come visione del potere *sub specie aeternitatis* e come rottura con ogni visione archetipica, escatologica o idealistica<sup>280</sup>.

Se l’interpretazione figurale, così come essa è intesa da Auerbach, si configura come espressione insieme storica e astorica dei fatti in quanto parte dell’economia divina e partecipi

---

<sup>279</sup> P.P. Pasolini, *Anna Banti. “La camicia bruciata”*, in *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte II*, cit., p. 1784.

<sup>280</sup> La visione del potere *sub specie aeternitatis* nell’opera pasoliniana non coincide con una prospettiva “essenzialista” né con un ordine totalizzante, economico o salvifico; il peculiare paradigma figurale elaborato da Pasolini si configura come un “mantenersi in tensione” con il carattere insieme storico e intemporale del potere nella prospettiva di una diserzione da ogni potere. In questo senso è possibile leggere, nello schema già citato del film *Porcile*, che «il contenuto politico implicito nel film è una disperata sfiducia in tutte le società storiche» (P.P. Pasolini, *Porcile. Note e notizie sui testi*, cit., p. 3132). Un rapporto similmente complesso a quello tra temporalità e atemporalità del potere è delineato, ancora attraverso la mediazione di Paolo, tra metastoria e storia metastorica in *Trasumanar e organizzar*, in cui Pasolini scrive, rivolgendosi agli studenti di Legge, anch’essi appartenenti alla «razza di chi ha purgato la Lettera a Timoteo», e ribadendo la posizione sospesa del poeta: «Il salto tra alto tra le due nature, metastoria e storia metastorica, la prima vissuta in una teca, la seconda in una cella – La storia, lei, intanto, passa nella merda». A questo rapporto in cui storia metastorica e metastoria sono separate da un abisso e si tengono in relazione a qualcosa, la storia, che però «passa nella merda», partecipa il riconoscimento, da parte dell’autore, del carattere *ultra-storico* della poesia. Se ogni «metastoria è la nostra metastoria» essa non può che apparire, ambigualmente, nella manifestazione storico-concreta del suo darsi. P.P. Pasolini, *Mirmicolalia*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., pp. 21-22.

della dimensione escatologica, il concetto di figurale elaborato da Pasolini tra la fine degli anni sessanta e gli anni settanta sembra configurarsi come *eretico*. Il poeta, infatti, come rilevato, abbandona in questa fase ogni ipotesi di sviluppo progressivo della storia e, inoltre, dichiara il proprio allontanamento dalla visione *palingenetica* di stampo socialdemocratico<sup>281</sup>. Il figurale assume così nell'opera pasoliniana caratteri inediti, che delineano, nell'ambiguità che li caratterizza, un nuovo compito politico e poetico. Crollata la speranza nel carattere *palingenetico* della rivoluzione – sebbene la rivoluzione rimanga centrale nella riflessione di Pasolini, che non rinuncerà mai a definirsi marxista – tanto l'escatologia che la visione “dell'uomo totale”, impliciti nel mandato auerbachiano, sono sottoposti a un radicale processo di decostruzione, che segna lo scarto tra i due pensatori.

Se il concetto di “adempimento”, che appare nel saggio *Figura*, e il concetto di “verticalità” segnano dunque la presenza di Auerbach nel lavoro pasoliniano tra la fine degli anni sessanta e la prima metà degli anni settanta, nella nuova realtà ambigua Paolo appare come straordinario intercessore teorico, formale, politico.

È ancora una volta Jacob Taubes, lettore di Auerbach e Benjamin, a parlare, a proposito della scrittura di Paolo, di un peculiare rapporto tra orizzontalità e verticalità, che sembra nutrire una certa somiglianza con la struttura immaginata da Pasolini per il film sull'apostolo.

Se Paolo è, per Taubes, colui che fu in grado di compiere, attraverso il Cristo Crocifisso, una grandiosa trasvalutazione dei valori, individuandovi però una potenza eversiva opposta al carattere della trasvalutazione paolina individuato da Nietzsche, il peculiare rapporto tra il vecchio e il nuovo che Paolo istituisce coniuga, per Taubes, orizzontalità e verticalità, senza potersi ridurre né ad una verticalità allegorizzante – negata dalla potenza storico concreta e carnale delle *figure* –, né alla pura orizzontalità che escluderebbe la tensione con l'evento che rende ri-leggibile la storia:

Il fatto di comprendere Paolo esclusivamente come allegoresi è indice di una prospettiva troppo angusta. Oggi i nostri concetti sono troppo precisi per limitarsi a mostrare che non si tratta esclusivamente di una *trasfiguratio* verso l'alto, sempre in su [...]. Credo che Paolo non sia solo una freccia verso l'alto in

---

<sup>281</sup> La fine dell'illusione palingenetica insieme del comunismo e della poesia è espressamente tematizzato dal poeta già in *Poesie marxiste* (Cfr. P.P. Pasolini, *Il dolore dei poeti*, in *Tutte le poesie II*, cit., pp. 948-953) e nel componimento *il Poeta della cenere* (Cfr. P.P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*, in *Tutte le poesie II*, cit., p. 1280). È interessante notare come a proposito del cinema, e del Neorealismo in particolare, Pasolini impieghi il concetto di “integrazione figurale” per denunciare, insieme, il carattere in un certo senso “social-democratico” del Neorealismo e la crisi del marxismo storico. Scrive Pasolini nel 1969: «Ci siamo accorti che la denuncia fatta dal Neorealismo aveva come *integrazione figurale* nel futuro non la rivoluzione operaia e classista, ma le riforme del centro-sinistra» (P.P. Pasolini, *Intervista a Fernando Camon*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1632).

direzione dell'allegoresi, nel senso della spiritualizzazione [...] ma che sia una miscela del tutto particolare tra allegoresi e tipologia. Riprendendo l'esempio di prima, il tipologico non è affatto il giorno dell'aviazione tedesca, la freccia verso l'alto, ma è l'arco che si snoda dalla preistoria alla storia. La preistoria si trasforma in un preludio che giunge a compimento; [...] ciò significa che con il solo vettore verso l'alto non si coglie nel segno. La questione è ben più vasta<sup>282</sup>.

Nel frammento in questione la "spiritualizzazione" del testo – che aveva caratterizzato l'obiettivo polemico di Auerbach già in *Figura* – è negata ma, mantenendo inalterata la verticalità che la caratterizza, rivela una nuova caratura estetico-politica, che sembra approssimarsi a quanto tentato da Pasolini nel suo progetto cinematografico.

La verticalità che precipita sull'andamento orizzontale della storia e del racconto, e l'adempimento, che mostra i fenomeni nella loro verità in quanto relazionati a un terzo – a un evento – articolano infatti nel progetto pasoliniano di un film su San Paolo quel chiasmo tra mondo della storia e mondo del divino precedentemente analizzato.

Se il mondo della storia precipita, nel suo eccesso di presenza, nell'astrazione, il mondo del divino precipita *verticalmente* sulla storia producendo e rivelando, però, una nuova "orizzontalità" che mostra i fenomeni, sottratti ad ogni escatologia, esposti nella loro *singularità*. Nel lavoro pasoliniano, dunque, l'"arco della storia" si fa discontinuo: se l'"economia divina" non appare orientata ad alcuna salvezza, anche l'*adempimento* neocapitalistico del nesso tra passato paolino e nazismo – del nucleo bio-politico dell'Occidente – è sottratto ad ogni necessità. L'accadere dell'evento-Cristo che ordina lo snodarsi della storia, dunque, *si incarna* nella storia ma, non identificandosi con essa, ne strappa l'ambigua verità.

Il figurale pasoliniano si configura nella sua dimensione «post auerbachiana ed eretica»<sup>283</sup> come un *figurismo* il cui compito sembra essere quello di introdurre, nel presente, una *biforcazione*; esso, infatti

Retrieves the theological power of the idea of a fulfilment in the order of salvation, or rather, from a secular viewpoint, of a verticality of time alone capable of justifying a 'Proustian' relationship between two moments 'horizontally' separated on the plane of chronology, in order to apply it to the real world of humans, which is de-theologized. Then art, representation, play, tears, cinema, can become, during an expanded moment, reality. And a revolutionary hope can be born: that of another world, not ideal

---

<sup>282</sup> J. Taubes, *La teologia politica di San Paolo*, cit., pp. 90-91.

<sup>283</sup> H.J. Laurencin, *Figura Lacrima*, cit., p. 249.

but already here, in the past or in the future, which would be added temporarily, at least in a liberating promise, to the Western world of suffering and horror, imprisoned in a present without bifurcations<sup>284</sup>.

Al mondo occidentale, imprigionato in un presente totalizzante, senza possibili deviazioni o faglie che permetterebbero di mutarlo, Pasolini oppone, col suo metodo figurale *post-auerbachiano*, una nuova possibilità, in cui una “speranza senza speranza”, concentrata nell’Adesso della sua apparizione e nell’*a-posteriori* dell’adempimento, può trovare forma.

Nel mondo de-teologizzato che Laurencin individua nella figurabilità laica e politica messa in campo da Pasolini, il teologico continua a operare come forza anonima e duplice, come un “nano gobbo e brutto” in grado di esporre la celata soglia tra teologia politica e teologia economica aprendo così la possibilità della sua destituzione.

Se la totalizzazione della vita, la sutura fino alla perfetta coincidenza del presente, sembra eludere ogni possibile ripensamento della storia e dell’immagine, il film pasoliniano lavora per creare, in tale perfetta coincidenza, una frattura. I due volti di Paolo coesistono, senza neutralizzarsi, nella storia; se la comprensione della storia non può che passare per il primo e quella delle «creature fuori dalla storia» per il secondo, entrambi risultano necessari alla comprensione poetica e politica della complessità della realtà.

Se l’impianto e la peculiarità figurale del film permettono di scorgere il presente come adempimento del passato e di individuare così il nucleo teologico ed economico del potere – dando forma all’enigma del potere e indagando le logiche della sovranità –, il rapporto tra orizzontalità e verticalità che trova forma nel film permette di cogliere, nella scissione, la possibilità di una radicale diserzione dall’ordine del potere di cui Paolo stesso è, insieme, fondatore e dissolutore.

Paolo è infatti nome di una duplicità e di un’ambiguità inconciliabile: ex fariseo, legalitario «fino alle midolla», creatore di una nuova legge che sembra conficcare il *nomos*, attraverso la sua sospensione, nel corpo stesso, egli è insieme il santo, chiamato da Dio a una *revoca* della propria esistenza<sup>285</sup>, il rivoluzionario che rompe l’ordine della Legge e della totalità.

Se scissa è la figura dell’apostolo, la traduzione cinematografica di tale scissione rivela dunque una potenza inedita, che penetra l’intera sceneggiatura e si articola nelle singole sequenze.

---

<sup>284</sup> *Ivi*, p. 251.

<sup>285</sup> In 2Gal 19-20, laddove Paolo annuncia che la salvezza non è sancita dalla Legge, ma, con l’avvento di Cristo, dalla Grazia, l’apostolo scrive: «Sono stato crocifisso con Cristo, e non vivo più io, ma Cristo vive in me». Il soggetto appare dunque, come Pasolini sembra intuire in sceneggiatura, destituito nelle sue determinazioni personali dalla *chiamata* e dalla soggettivazione che essa produce.

Il procedere delle sequenze, infatti, risulta ritmicamente cadenzato dalle apparizioni del duplice volto di Paolo. Le apparizioni del Paolo autoritario, legalitario e del Paolo santo, sfinite dal proprio male fisico, si alternano sullo schermo, fino ad assumere, nella predicazione, una complessità che conduce la compresenza e la scissione tra le due dimensioni paoline ad una soglia di visibilità inedita. Nell'impianto della sceneggiatura, due movimenti, due articolazioni della duplice figura dell'apostolo, infatti, coesistono: la netta contrapposizione tra l'apparire del Paolo prete e quella del Paolo santo, iscritta nell'apostolo e parallelamente ordinata nel montaggio alternato (pensiamo alle sequenze 42/43; 48/50; 89/90), giunge, in alcuni momenti del film, a un livello d'intensità tale lavorare all'interno delle stesse sequenze. È il caso della sequenza della predicazione presso la casa di Aquila e Priscilla a Genova, lunga sequenza, che si articola in due parti (62-63) già esaminata a proposito delle critiche mosse a Paolo dagli intellettuali borghesi. Paolo evangelizza, «con ispirazione, ma sano, duro, forte, sicuro di sé, paterno sia pur con tenerezza materna, autoritario»<sup>286</sup>.

Stranamente, è in una veste ancora più ambigua, insieme autoritaria e “ispirata”, che Paolo pronuncia «uno dei discorsi più sublimi della sua predicazione», che aveva catturato l'attenzione pasoliniana sin dagli anni di Casarsa, tratto dalla *Prima lettera ai Corinzi*. Riscrivendo *alla lettera* – nella sceneggiatura, nell'immagine cinematografica pre-vista – la parola paolina, Pasolini fa annunciare a Paolo, come ricordato, la salvezza operata da Dio per mezzo della stoltezza della predicazione:

Poiché nella sapienza di Dio il mondo non ha conosciuto Dio per mezzo della sapienza, a Dio parve bene di salvare i credenti per mezzo della stoltezza della predicazione! E infatti io – mentre i Giudei pretendono segni e i Greci pretendono la sapienza – io predico Cristo Crocefisso: scandalo per i Giudei, stoltezza per i Gentili<sup>287</sup>.

Scanditi da dissolvenze interne, seguono altri frammenti della medesima Lettera. Paolo teorizza la debolezza come ciò che Dio chiama a rovesciare l'ordine del mondo e come ciò che caratterizza la sua stessa predicazione. Dio, annuncia Paolo, ha scelto ciò che non esiste per ridurre al nulla ciò che esiste. L'attenzione degli intellettuali è totale: soggiogati e «quasi tolti a sé stessi, alla loro ragione umana»<sup>288</sup>, ascoltano «rapiti e incantati».

---

<sup>286</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1950.

<sup>287</sup> 1Corinzi 1, 21-23. P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1950.

<sup>288</sup> *Ibidem*.

Nelle parole di Paolo si annuncia quel rovesciamento che caratterizza per Pasolini, sin dal 1966, la rivoluzione introdotta dall'apostolo: la rottura della società di classe, lo scandalo introdotto dell'ordine del discorso greco, che sancisce l'unità della storia e del cosmo, e nell'ordine del discorso giudaico, che reclama l'eccezione, nella forma del segno e dell'elezione, come eccesso e fondamento della totalità stessa<sup>289</sup>. Il discorso di Paolo si configura come un altro discorso:

«Il mio discorso e la mia predicazione non volevano consistere in persuasivi discorsi di sapienza, ma in dimostrazione di Spirito e di potenza; così che la vostra fede non fosse fondata sulla sapienza degli uomini ma sulla potenza di Dio»<sup>290</sup>.

Il carattere radicalmente politico di Paolo – individuato, negli appunti del 1966, nella rivoluzione condotta da Paolo come «dissolutore della violenta società di classe» – appare qui in tutta la sua evidenza. Il discorso di Paolo cambia poi, bruscamente, registro. «Del resto il viso di Paolo non è più ispirato come nella prima parte del discorso: qualcosa di oscuro, violento e forse torbido è in lui»<sup>291</sup>.

Se tutto, afferma Paolo, con la fine della Legge inaugurata dall'avvento del Messia, diviene lecito, allo stesso tempo l'apostolo moltiplica, nella ripresa pasoliniana delle Lettere, le prescrizioni; Paolo si scaglia con forza contro i fornicatori, gli idolatri gli adulteri, i pervertiti, i ladri, contro i peccatori del corpo a cui l'accesso al Regno è negato.

La voce dell'apostolo slitta in secondo piano, mentre nel primo piano divengono chiaramente udibili i commenti degli intellettuali che riconoscono in Paolo un nuovo legalitarismo, la fondazione di un nuovo codice di comportamento, un carattere ricattatorio che si traduce nelle sue grandi capacità organizzative. Il discorso di Paolo continua, ma la voce "clericale" dell'apostolo giunge allo spettatore, chiamati a seguire gli intellettuali usciti in terrazza, lontana, come un eco.

Presto il discorso paolino muta, ancora una volta. Ancora una volta gli intellettuali sono tolti a sé stessi, mentre Paolo comunica l'ulteriore duplicità che lo attraversa:

---

<sup>289</sup> È il filosofo Alain Badiou a individuare, nella predicazione paolina, la creazione di una vera e propria «topica dei discorsi». Secondo il filosofo, l'istituzione di un discorso cristiano non può darsi, per Paolo, che attraverso un confronto con il discorso greco e con il discorso ebraico. Se infatti il discorso ebraico è il «discorso del segno», ossia il discorso dell'elezione, dell'eccezione e del miracolo, e il discorso greco è il discorso del cosmo e della totalità, essi risultano tuttavia complementari in quanto «l'eccezione miracolosa del segno non è che il "meno-uno", il punto critico, di cui si sostiene la totalità cosmica» (A. Badiou, *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, cit., p. 68). In questa topica il discorso di Paolo si configura come un «terzo discorso», che si tiene in tensione con un quarto discorso, il discorso mistico dell'interiorità, da cui si distingue. Il terzo discorso introdotto da Paolo (ancora una *terzità*) sarebbe infatti, secondo Badiou, il discorso di un nuovo *universalismo* che, in quanto sorge dal darsi contingente di un evento «acosmico e illegale», «non si integra in nessuna totalità e non è segno di niente». *Ivi*, p. 69.

<sup>290</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1951.

<sup>291</sup> *Ivi*, p. 1953.

[...] So di un uomo in Cristo, il quale, quattordici anni fa [...]

Se col corpo non so, se fuori dal corpo non so, Dio lo sa – fu rapito al Terzo cielo. E so che quest'uomo – se col corpo o senza corpo non so, Dio lo sa – fu rapito in Paradiso e udì parole indicibili, che non è lecito ad alcuno di noi proferire. Di costui, io andrò orgoglioso. Di me stesso, invece, non andrò orgoglioso che delle mie debolezze. Se infatti mi inorgoglierò, in questo caso, non sarà insensato perché dirò la verità. Però preferisco non farlo....

Perché non andassi in superbia mi fu messo infatti un dolore nella carne, mi fu mandato un messo del Male perché mi degradasse – per non andare in superbia! E quante volte ho pregato il Signore perché mi risparmiasse questo dolore e questa degradazione! Ma egli mi ha risposto «La mia grazia ti basta: la forza infatti si perfeziona nella debolezza».

Così andrò orgoglioso solo delle mie debolezze, perché in me non ci sia che il potere di Cristo. Per questo mi compiaccio nelle debolezze, nelle ingiurie, nei bisogni, nelle persecuzioni e nella miseria. Infatti quando sono debole, è allora che sono potente<sup>292</sup>.

Paolo tematizza qui la separazione, nel suo stesso corpo, tra due uomini: colui che, rapito al Terzo Cielo, partecipa dei misteri divini e colui che, sofferente nella carne, ha nella debolezza<sup>293</sup> la sua forza, ciò che esclude da lui ogni potere, per lasciarvi, intatta, la potenza. Dopo aver annunciato di dover rivelare «visioni e rivelazioni del Signore», una sospensione precede il racconto del proprio rapimento al Terzo Cielo, della separazione che ciò produce. Pasolini mostra così, prima della parola, la *debole forza dell'immagine*, del corpo sfinito di Paolo osservato dallo sguardo di chi lo ascolta:

---

<sup>292</sup> 2Cor 12, 2-10; P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1958.

<sup>293</sup> Il concetto di debolezza risulta centrale nella riflessione di Pasolini intorno a Paolo in questi anni. Ciò appare evidente in un articolo scritto da Pasolini a sostegno di Aldo Braibanti, accusato di plagio ai danni di un giovane con cui aveva avuto una relazione. Scrive Pasolini, parafrasando i concetti paolini: «Il suo delitto è stata la sua debolezza. Ma questa debolezza egli se l'è scelta e voluta, rifiutando qualsiasi forma di autorità: autorità che come autore, in qualche modo, gli sarebbe provenuta naturalmente solo che egli avesse accettato anche in misura minima una qualsiasi idea comune di intellettuale: o quella comunista o quella borghese o quella cattolica, o quella, semplicemente, letteraria...Invece egli si è rifiutato d'identificarsi con qualsiasi di queste figure – infine buffonesche – di intellettuale. Da questa solitudine gli è derivata la sua debolezza, e dalla sua debolezza la sua autorità: autorità, dunque, più pericolosa di tutte. Ora, degli italiani piccolo-borghesi si sentono tranquilli davanti a ogni forma di scandalo, se questo scandalo ha dietro una qualsiasi forma di opinione pubblica o di potere; perché essi riconoscono subito, in tale scandalo, una possibilità di istituzionalizzazione e, con questa possibilità, essi fraternizzano. Di fronte invece allo scandalo di un uomo debole e solo, essi provano, dello scandalo, tutto il terrore». P.P. Pasolini, *I dialoghi*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1101-1102.

Uno degli intellettuali si avvicina alla vetrata da oltre la quale giungono quelle parole, e da dietro le spalle e le nuche degli astanti silenziosi, osserva Paolo, pallido, bagnato di sudore, quasi sul punto di svenire: ma egli continua, sofferente e ispirato a parlare<sup>294</sup>.

Paolo è visto attraverso una vetrata che lo rende insieme distante e prossimo, oggetto di una visione che, circoscritta dalle spalle e dalle nuche degli astanti silenziosi, non può che essere inevitabilmente frammentaria, parziale, eppure, per questo, potente.

La scissione tra il Paolo prete e il Paolo santo attraversa dunque l'intera sequenza, producendo mutamenti e smottamenti che invertono il flusso del discorso paolino, l'apparizione delle tensioni che lo abitano e lo attraversano.

A partire dal *figuralismo post-auerbachiano*, la riattivazione della violenza esercitata da Paolo, insieme, sul testo e sulla storia, da dunque vita a un procedimento teorico e cinematografico in grado di complicare persino la dialettica senza sintesi in cui il poeta, in quegli anni, individua il nucleo teorico della sua opera. Se, per il poeta, non si dà più la triade dialettica di tesi, antitesi e sintesi, ma una dialettica binaria, fatta di sole opposizioni, la peculiare tensione tra attualità e santità, tra il prete e il santo che trova forma nel *San Paolo* si configura come un ripensamento radicale che, senza annullare la dialettica né l'opposizione, installa in esse una *terzità* non più identificabile con la sintesi, ma con un vettore di una trasformazione insieme estetica e politica che non è che la relazione – di volta in volta istituita o destituita – delle polarità su cui si esercita. Nell'impianto figurale *post-auerbachiano* del film, un'immagine, non identificabile interamente con la figura auerbachiana, di cui pure mantiene alcuni tratti fondamentali, *si fa carne* nel film, «scende tra gli uomini» per *rendere operante* l'evento che, rivelando il nucleo politico della contemporaneità, mostra la possibilità della sua diserzione.

È l'immagine che potremmo definire, sulle orme ambigue, severe e sante di Paolo, *immagine pneumatica*. Essa si installa nella serie di opposizioni che scandiscono la profondità teologica e il ritmo discorsivo della predicazione paolina: la tensione tra Legge (*nomos*), grazia (*chàris*) e fede (*pìstis*); tra carne (*sarx*) e soffio (*pneuma*); tra Spirito (*pneuma*) e Lettera (*gramma*)<sup>295</sup>. Per comprenderne la caratura estetico-politica è però necessario compiere una digressione verso un altro progetto cinematografico incompiuto, pubblicato nel 1970, significativamente, come *frammento*, che intreccia con il *San Paolo* una relazione peculiare: *Bestemmia*.

---

<sup>294</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1958.

<sup>295</sup> Proprio il suo essere sede di opposizioni inconciliabili partecipa, secondo Tomaso Subini, dell'interesse pasoliniano per l'apostolo. T. Subini, *La caduta impossibile: san Paolo secondo Pasolini*, cit., p. 246. Per un'analisi approfondita delle implicazioni teologiche e antropologiche delle categorie paoline cfr. R. Penna, *Paolo di Tarso. Un cristianesimo possibile*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1992; J. A. Fitzmyer, *Paolo. Vita, viaggi, teologia*, Queriniana, Brescia 2008.

## CAPITOLO III

### UNA POETICA DELLA CARNE? ISTITUZIONE, IMMAGINE, MATERIALISMO

#### 3.1 *Organizzar il trasumanar*

Nel 1971, tra la rielaborazione del progetto per un film su San Paolo redatta nel 1968 e l'ultima, datata 1974, Pasolini pubblica la raccolta poetica *Trasumanar e organizzar*. Il titolo della raccolta esplicita la propria discendenza paolina, indicando nella compresenza di santità e organizzazione, che caratterizza anche la duplice figura di Paolo, il cuore della raccolta. Ricordiamo ciò che Pasolini dichiarava a Jean Dufлот nel 1969:

Lei sa che sto preparando un film su San Paolo, sull'ideologia religiosa del suo tempo, cioè grossomodo sulla Gnosi attraverso le diverse correnti di pensiero del periodo ellenistico. E vado scoprendo sempre più in proposito, a mano a mano che studio i mistici, che l'altra faccia del misticismo è proprio il "fare", l'"agire", l'"azione". Del resto, la prossima raccolta di poesie che pubblicherò si intitola *Trasumanar e organizzar*. Con questa espressione voglio dire che l'altra faccia della trasumanizzazione (la parola è di Dante, in questa forma apocopata), ossia dell'ascesa spirituale, è proprio l'organizzazione. Nel caso di San Paolo, l'altra faccia della santità, del "rapimento al Terzo Cielo", è l'organizzazione della Chiesa<sup>296</sup>.

Alla santità sembra opporsi l'organizzazione che, tuttavia, non risulta scindibile dalla prima secondo categorie univoche. Nel corso del lavoro del poeta sulla sceneggiatura, l'organizzazione assume, attraverso la figura di Paolo, il volto dell'istituzione della Chiesa. Ciò conduce Pasolini ad un duplice tentativo, che si articola tra la sceneggiatura dedicata all'apostolo e la raccolta poetica *Trasumanar e organizzar*: quello di pensare il rapporto tra santità e organizzazione nella contemporaneità – che è, insieme, un tentativo di pensare l'evento e sua storicizzazione provando a immaginare un nuovo rapporto tra queste due dimensioni –, e il tentativo di ripensare l'organizzazione, di produrre una teoria, insieme estetica e politica, dell'istituzione, che sfugga ad una prospettiva manicheista che vedrebbe

---

<sup>296</sup> P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufлот [1969-1975]*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1462.

nelle istituzioni «il male»<sup>297</sup>, per confrontarsi corpo a corpo con la realtà, in cui vita e istituzione coesistono problematicamente.

La «rassegnazione» al fatale persistere della *sineciosi*<sup>298</sup> attraversa l'intera raccolta e struttura il complesso rapporto tra le due polarità che la animano. Nel componimento l'*Enigma di Pio XII* la complessità di un pensiero dell'istituzione che fugga troppo semplicistiche opposizioni trova forma. Scrive infatti Pasolini, in conclusione al testo:

Ma ora facciamo qualche profezia.

Anime belle del cazzo, per cos'altro moriranno

I due fratelli Kennedy<sup>299</sup>, se non

Per un'istituzione? E per cos'altro, se non per un'istituzione,

moriranno tanti piccoli, sublimi Vietcong?

Poiché le istituzioni sono commoventi: e gli uomini

in altro che in esse non sanno riconoscersi.

---

<sup>297</sup> Se, come abbiamo visto nella sceneggiatura dedicata a San Paolo, la rottura con l'ordine della Legge sembra produrre immediatamente un nuovo codice, sorto sul vuoto da questi lasciato, anche nella riflessione strettamente "attuale" e politica pasoliniana il "rimpianto del codice" che sorge dalla rottura con ogni istituzione può generare la produzione di nuove forme di dominio, di nuove norme. In tal senso Pasolini muove una critica al Movimento Studentesco nel 1968, nella rubrica *Il caos*, con cui interromperà la collaborazione all'inizio del 1971 (Cfr. P.P. Pasolini, *Risvolto di copertina di Trasumanar e organizzar*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, cit., p. 2603). Riflettendo sul «rimpianto del codice» che sorge dal tentativo miope della sua distruzione operato dal movimento studentesco (e, in letteratura, dalla neoavanguardia e dalla letteratura-azione; cfr. P.P. Pasolini, *Ciò che è neo-zdanovismo e ciò che non lo è (1968)*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 160-164), Pasolini scrive: «Il nuovo impegno porta l'impronta del Movimento Studentesco e quindi la sua critica alle istituzioni, la sua rabbia antisocialdemocratica (che io condivido). Ma io mi chiedo: come il messaggio "estremistico" produce, infine, un rimpianto del codice, non succederà anche che una critica estremistica delle istituzioni produca, infine, un rimpianto delle istituzioni? Non bisogna far coincidere né il codice linguistico, né le istituzioni con il male», P.P. Pasolini, *Nemi*, in *Il caos*, cit., p. 68.

<sup>298</sup> È con il termine «sineciosi» che l'amico-nemico di Pasolini, Franco Fortini – pensatore e poeta marxista che partecipa anch'egli all'interesse della cultura marxista per la figura di San Paolo che si sviluppa nel secondo dopoguerra – definisce la poetica pasoliniana nell'articolo *Le poesie italiane di questi anni*, pubblicato sulla rivista "Il Menabò" nel 1960 e poi incluso nel volume *Attraverso Pasolini* (1993) con il titolo *La contraddizione*. La *sineciosi*: spiega l'autore, è un tipo particolare di *oxymoron*, figura di linguaggio «con la quale si affermano, d'uno stesso soggetto, due contrari» (Cfr. F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 37). Pasolini approverà la definizione della propria opera come permeata dalla *sineciosi* data da Franco Fortini, tanto che nel risvolto di copertina della raccolta poetica *Trasumanar e organizzar* – che, come visto, reca sin nel titolo un'impronta pasoliniana – proprio il riconoscimento della «fatalità» della *sineciosi* e dell'*oxymoron* configura il quarto principio (Pasolini ne individua sei) che guida la raccolta (cfr. P.P. Pasolini, *Risvolto a Trasumanar e organizzar*, cit., p. 2604). Pasolini, inoltre intitola una sezione della raccolta *Sineciosi della diaspora*, titolo che evoca, insieme, una tensione inconciliabile all'interno di uno stesso frammento della realtà, e l'idea di una dispersione, di una frammentazione, persino di un esilio, che investe anche il poeta che si riconosce come "ebreo" in quanto escluso.

<sup>299</sup> Kennedy, insieme immagine del potere americano e di un originale tentativo democratico, di un'ingenuità da "ragazzo medio", molto aveva catturato l'attenzione di Pasolini. È la sua ombra che sembra evocata, pur non esplicitamente, nel primo componimento del volume, *Egli o tu* (Cfr. *Ivi*, pp. 5-8). È molto interessante notare che all'omicidio di J.F. Kennedy Pasolini fa riferimento in *Empirismo eretico* per tematizzare le proprie osservazioni sul piano-sequenza, in cui si trova la nota tematizzazione pasoliniana della differenza tra cinema e film (Cfr. P.P. Pasolini, *Osservazioni sul piano-sequenza*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 237-241).

Sono esse che li rendono umilmente fratelli.

C'è qualcosa di così misterioso nelle istituzioni

– unica forma di vita e semplice modello per l'umanità – che

il mistero di un singolo, in confronto, è nulla<sup>300</sup>.

Se, come scrive Pasolini nel medesimo componimento, rivolgendosi agli intellettuali laici, indifferentemente borghesi o comunisti, «sarebbe troppo facile fare i conti con un'Umanità che potesse fare a meno di Stati e Chiese»<sup>301</sup>, la riflessione sulle istituzioni non può che implicare, per il poeta, l'odio per esse – tanto che Pasolini deve assumere Pio XII come intercessore – e il riconoscimento della loro necessità umana. In maniera ancor più radicale, è l'istituzione stessa, sembra pensare Pasolini, a produrre l'umanità: in essa gli uomini si riconoscono come fratelli in quanto l'istituzione dà forma costituita a ciò che altrimenti non risponderebbe ad alcun nome. In tal senso l'istituzione si configura come *mistero* e come una forza, insieme, conservativa e produttiva. Una moltitudine indistinta e inclassificabile diviene, grazie alla potenza rappresentativa dell'istituzione, *umanità*<sup>302</sup>.

La necessità umana dell'istituzione e ciò che la eccede – quello che nella raccolta Pasolini chiama «trasumanar» – formano così un campo di forze che costringe chi lo abita a sostare in un'indecidibilità che potremmo definire, nei termini paolini impiegati da Pasolini, un'impossibilità a cadere tanto nella terra dei Gentili che in quella degli Ebrei.

Come Pasolini, anche Paolo, “caduto da cavallo” vive nella stessa, ambigua, sospensione.

---

<sup>300</sup> P.P. Pasolini, *L'enigma di Pio XII*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 18.

<sup>301</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>302</sup> È possibile mettere ancora una volta in tensione, pur senza identificarle, l'elaborazione pasoliniana con la trattazione filosofica di Giorgio Agamben che, nel già citato volume *Stasis*, riflette sul rapporto che lega moltitudine e popolo nel pensiero filosofico moderno, in particolare nella teoria sviluppata da Hobbes nel testo *De cive*. Se con il contratto sociale la «disunited multitude» che lo precede diviene Popolo che, sorgendo «non appena nomina un uomo o un'assemblea per portare la sua persona», risulta già sempre svanito nel sovrano, nel rapporto tra la moltitudine che precede il patto (*disunited multitude*) e moltitudine che lo segue (*dissoluta multitudo*), la moltitudine diviene per Agamben la soglia da cui passa la politicizzazione e ciò che, come *dissoluta multitudo*, continua ad abitare il popolo. Se il popolo si configura come «l'assolutamente presente che, in quanto tale, non può mai essere presente e può pertanto, solo essere rappresentato» nel corpo del sovrano, proprio in quanto il popolo contiene sempre già in sé la moltitudine esso risulta ambiguo, impedisce cioè che possa darsi qualcosa come un “political body”. (Cfr. G. Agamben, *Stasis*, in *Homo sacer*, cit., pp. 277-288). Nonostante gli slittamenti, tale rapporto tra sovranità, popolo e rappresentazione sembra mantenersi anche nell'epoca della “sovranità del popolo”. Riflettendo sui debiti paolini, Agamben problematizza l'interpretazione della teoria hobbesiana come fondamento della moderna teoria dello Stato, individuando piuttosto in Hobbes una potenza *escatologica* impensata. Sebbene significative differenze separino la minuziosa analisi filosofica agambeniana dal lavoro pasoliniano, nel riconoscimento della potenza formativa dell'istituzione e nell'amore poetico per «la creatura fuori dalla storia», sembra insinuarsi la tensione tra la soglia di politicizzazione che istituisce umanità e popolo e l'*insistenza* di ciò che, pur in forma spettrale, continua ad abitare tali rappresentazioni: la creatura strappata alla rappresentazione dell'umano, il popolo così come esso appare quando non sembra coincidere con alcuna rappresentazione possibile del popolo. Se l'amore per la «creatura fuori dalla storia» aveva dominato l'opera poetica pasoliniana fino alla prima metà degli anni sessanta, a partire dagli anni settanta l'attenzione pasoliniana si sposta sull'ambigua relazione che lega tali dimensioni.

Nell'apostolo, la santità si compone con quella che i suoi ascoltatori definiscono, nel progetto, «la passione dell'istituire».

Se l'organizzazione di cui Paolo appare, in sceneggiatura, artefice è espressione del risorgere, nel Paolo *trasformato* dalla chiamata, del vecchio legalitarismo, la missione di Paolo – e con essa la scrittura delle Lettere, opere militanti, scritte nel vivo della lotta per la cristianità<sup>303</sup> – si configura insieme come spinta rivoluzionaria e come organizzazione di un nuovo potere.

Già nel 1968 Pasolini introduce, con una scelta che giungerà nel 1974 alle estreme conseguenze, il personaggio di Luca, apostolo compagno dei viaggi di Paolo e autore degli *Atti degli Apostoli*, come figura della *mediazione* tra Paolo e l'istituzione della Chiesa. È a Luca che Pasolini, nella sequenza 39, fa esplicitare il carattere necessario dell'istituzione, convocando, in tale enunciazione, lo spettatore stesso:

#### CONTROCIELO

Compare misteriosamente, in dissolvenza, contro il cielo profondamente azzurro, il viso segnato, dolce e inafferrabile, dell'Autore degli Atti, che lascia cadere sullo spettatore – come astrattamente e da lontano, improvvisando – queste parole:

Con ogni istituzione nascono le azioni diplomatiche e le parole eufemistiche.

Con ogni istituzione nasce un patto con la propria coscienza.

Con ogni istituzione nasce la paura del compagno.

L'istituzione della Chiesa è stata solamente una necessità.<sup>304</sup>

Se il Paolo-prete appare nel film come fondatore di una Nuova Legge, che traduce in una paradossale forma di disciplinamento l'*an-archia* che la abita<sup>305</sup> e che si posiziona

---

<sup>303</sup> Tale dimensione militante delle lettere paoline è riconosciuta da Romano Guardini nel suo scritto, già citato, *La figura di Gesù Cristo nel Nuovo Testamento*. Cfr. R. Guardini, *op. cit.*, p. 53.

<sup>304</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1919.

<sup>305</sup> L'*an-archia*, intesa etimologicamente come assenza di fondamento e di comando, sembra mostrarsi, attraverso la rottura della Legge paolina, come il carattere proprio del potere che, fondato sull'*exceptio*, si fonda attraverso l'esclusione inclusiva dell'anarchia stessa. Se è la stessa cristologia a costituirsi come fondamentalmente anarchica in quanto sorta dall'articolazione tra teologia e economia, tra la trascendenza dell'essere e una prassi che non ha, però, fondamento in essa; se, nella visione pasoliniana, Paolo sembra presentarsi in parte come fondatore di una Nuova Legge che sorge articolandosi intorno a un vuoto, ciò permette di scorgere nel lavoro pasoliniano una teorizzazione di quell'«anarchia del potere» che giunge a massima espressione nel neo-capitalismo, e su cui il poeta articola esplicitamente la propria riflessione negli anni precedenti la sua morte. Come scrive il filosofo Giorgio Agamben, individuando una prossimità tra l'operazione pasoliniana nel film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* e la riflessione di Walter Benjamin: «Benjamin aveva in questo senso ragione quando scriveva che non vi è nulla di così anarchico come

antinomicamente rispetto al *nomos* giudaico e a quello romano, al tempo stesso l'istituzione sorge *malgre lui*. La *passione* dell'istituire si carica, così, di un carattere duplice, ad un tempo personale e impersonale, sottratta ad una prospettiva decisionistica e, insieme, ad ogni prospettiva meccanicistica.

Nella tensione missionaria che anima i viaggi e la predicazione paolina l'istituzione sorge come ciò in cui si coagula la soglia che separa e articola *potere costituito* e *potere costituente*, una violenza che, secondo il paradigma elaborato da Walter Benjamin nello scritto *Critica della violenza*, pone un nuovo diritto e una che si occupa di conservarlo smarrendo, nell'atto stesso della sua istituzione, la contingenza che ne aveva configurato la fondazione. Tra questi due poli – dell'istituzione nascente e dell'istituzione che si propone di conservare il potere<sup>306</sup> – sembra installarsi la diffusione del messaggio paolino, fotografata – almeno fino alla stesura del 1968 – nel momento in cui essa si configura, attraverso l'organizzazione, come *nascente* Nuovo Codice che lascia però apparire già, nella struttura *post-figurale* dell'opera, il proprio compimento.

La sequenza 39 dunque fa emergere il ruolo di Luca in questa costellazione problematica, collocandosi, significativamente, nel punto di congiunzione – o di disgiunzione – tra la legittimazione – almeno apparente – della predicazione paolina tra i Gentili da parte della comunità di Gerusalemme (la comunità dei discepoli “per elezione”) e l'inizio della predicazione di Paolo presso Ginevra.

È ad Antiochia-Ginevra, infatti, che Paolo e Barnaba odono (seq. 29) la voce di Dio che, giungendo da un *fuori-campo* assoluto, invita la folla dei fedeli a «lasciare disponibili» i due discepoli, «per la missione a cui li ho destinati»<sup>307</sup>, ossia l'estensione ai gentili dell'annuncio dell'evento-Cristo. Attraverso una ripetizione interna alla sceneggiatura, nella sequenza 40, Pasolini mostra nuovamente Paolo e Barnaba ad Antiochia (Ginevra), accompagnati stavolta

---

l'ordine borghese; e la battuta che Pasolini mette sulle labbra di uno dei gerarchi nel film *Salò* – ‘la sola vera anarchia è quella del potere’ – è perfettamente seria» (G. Agamben, *Il regno e la gloria*, cit., p. 442). Il capitalismo infatti, secondo Agamben, «eredita, secolarizza e spinge all'estremo il carattere anarchico della cristologia» (G. Agamben, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza 2017, p. 131). La “Nuova Legge” di Paolo si configura paradossalmente come Legge che codifica come Legge nient'altro che il proprio eccesso *anomico*.

<sup>306</sup> Cfr. W. Benjamin, *Per la critica della violenza*, in *Angelus novus*, Einaudi, Torino, p. 24. Se però il potere costituente istituisce un nuovo diritto con la forza senza mutare di fatto lo stato di cose esistenti, ciò che sembra in atto nel duplice volto dell'impresa paolina immaginata da Pasolini, nella santità dell'apostolo e nel tipo di rivoluzione che egli opera, sembra mostrare insieme una violenza che, analogamente a ciò che Benjamin scrive a proposito dello “sciopero generale” teorizzato da Sorel, «implica la decisione di non riprendere il lavoro se non totalmente modificato, nuovo» (*Ivi*, p. 21). In tale violenza – che, come visto, si configura anche come violenza sul testo e sulla Lettera del vecchio *nomos* – è possibile individuare la santità dell'apostolo e ciò in cui il santo e il rivoluzionario entrano in contatto.

<sup>307</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1911.

proprio da Luca, di fronte a quel lago che costituisce il punto esatto in cui «la voce di Dio sei anni prima li aveva designati per la prima missione»<sup>308</sup>. La ripetizione istituisce immediatamente un rapporto tra le due sequenze che, con le modifiche introdotte nel 1974, diverrà, come vedremo, decisiva.

Da Ginevra gli apostoli muoveranno alla volta di Listri. Qui Pasolini fa pronunciare a Paolo alcuni frammenti delle due *Lettere ai Tessalonicesi*, ed è qui che Paolo incontra Timoteo, cui affiderà la comunità di Efeso e che diverrà, in prossimità della conclusione del film, immagine dell'Istituzione-Chiesa ormai realizzata, compiuta, incastrata nella ripetizione di un rito divenuto gerarchia e Dogma<sup>309</sup>.

Dopo aver pronunciato le parole che invitano ad astenersi dalla fornicazione e a praticare l'amore fraterno, la sequenza è spezzata da una dissolvenza interna dopo la quale Paolo declama un frammento della *Seconda Lettera ai Tessalonicesi*, in particolare i versi 2Tess, 2, 1- 12, in cui l'apostolo, preoccupato dal comportamento degli abitanti di Tessalonica, convinti che *la fine* fosse prossima, invita la comunità a non credere all'immanenza della *parousia*, del ritorno del Signore, perché essa avverrà quando «colui/ciò che trattiene» sarà tolto di mezzo. Solo allora il mistero dell'*anomia* – già in atto – sarà disvelato, e potrà mostrarsi «l'iniquo», che il Signore annienterà con il soffio della sua bocca<sup>310</sup>. Se nel *katechon* (“colui/ciò che trattiene”) il Novecento ha riconosciuto, ancora una volta sulla traccia di Carl Schmitt, il nucleo

---

<sup>308</sup> *Ivi*, p. 1923.

<sup>309</sup> Nelle sequenze 103-109, che precedono di pochissimo la fine della sceneggiatura, Pasolini prevede di tradurre in immagine le tre *Lettere Pastorali* di Paolo. Nella sequenza 104, la voce di Timoteo, divenuto pastore di Efeso (Napoli) legge la Lettera ricevuta da Paolo, mentre vediamo susseguirsi sullo schermo immagini che incarnano la potenza della Chiesa e la ritualità vuota della fede istituita: il palazzo barocco sede del Vescovo, la scrivania «potente, neoclassica, lussuosa» (*Ivi*, p. 2012), il campanile della grande chiesa di Napoli, una grande processione che «sbocca sulla piazza della Chiesa» (*Ivi*, p. 2014), «l'altare incrostato d'oro» (*Ivi*, p. 2016). Tale frammento è descritto da Pasolini come un «documentario sulla funzione ecclesiastica che, sia pure in modo essenziale, abbraccia tutto il mondo clericale» (*Ivi*, pp. 2015-2016). Sarà necessario tornare in seguito a riflettere su questo corpus di immagini, su cui si staglia la voce “ufficiale” di Paolo.

<sup>310</sup> Stranamente, Pasolini riporta interamente tutto il secondo capitolo della *Seconda Lettera ai Tessalonicesi*: «Riguardo poi all'Apparizione del Signore, e alla nostra riunione con lui, vi supplichiamo, fratelli, a non lasciarvi così presto smuovere nella vostra convinzione, né spaventare, sia per mezzo di Spirito che di parola...come se il giorno del Signore fosse imminente...

Che nessuno vi inganni in alcun modo. Infatti, se prima non viene l'apostasia e non si è manifestato l'Uomo del Peccato, il figlio della perdizione, colui che avverso e si innalza sopra ogni essere, che viene chiamato Dio ed è ritenuto oggetto di culto – fino a sedersi lui stesso nel tempio di Dio – volendo mostrare sé stesso come se fosse Dio...non verrà il giorno del Signore.

Dunque voi sapete ciò che fa ritardare quel giorno, in modo che voi potrete riconoscerne il suo preciso momento. Il mistero del male, infatti, già opera dentro le cose.

Solo che colui il quale ora trattiene sarà tolto di mezzo, e allora sarà manifestato l'iniquo, che il Signore Gesù ucciderà con lo spirito della sua bocca e annienterà con lo splendore della sua Apparizione: l'iniquo – la cui *parousia* è secondo la virtù di Satana, con ogni potere e con segni e prodigi menzogneri e con ogni seduzione del male per quelli che vanno perduti, perché non accolsero l'amore della verità che li avrebbe salvati. È per questo che Dio manda loro un'operazione di inganno, perché credano nella menzogna, onde vengano condannati tutti coloro che non credettero alla verità, ma si compiacquero del male». P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., pp. 1926-1927.

della teologia politica<sup>311</sup>, la ripresa della *Seconda Lettera ai Tessalonicesi* nel lavoro pasoliniano appare particolarmente interessante in relazione al fitto tessuto di implicazioni che essa reca con sé.

Nel pronunciare queste parole, infatti, Paolo «è terribile, quasi livido – per chissà che misterioso ingorgo della sua anima»<sup>312</sup>. Il marchio del Paolo-prete si imprime sui frammenti della *Lettera*, che divengono, così, leggibili come enunciazioni del Paolo legalistico, clericale, *istitutore*.

---

<sup>311</sup> Carl Schmitt scrive infatti ad Hans Blumemberg – autore di una feroce critica al concetto di secolarizzazione schmittiana e teorico di una modernità non impregnata dal processo di “secolarizzazione” che prevederebbe una continuità con l’epoca precedente, ma investita di una “legittimità” che sorgerebbe dall’autonomia del moderno rispetto a ciò che precede – nel 1974: «Il *katechon* è la questione di fondo di tutta la teologia politica», riferendosi ambigualmente al *katechon* come espressione di un potere che trattiene e rallenta la fine della storia. H. Blumemberg, C. Schmitt, *L’enigma della modernità. Epistolario 1971-1978*, tr. it. di M. Di Serio e O. Nicolini, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 76. Sulla riflessione schmittiana intorno al *katechon* molto è stato scritto. La prima apparizione esplicita del concetto nella riflessione schmittiana è nel testo *La lotta per i grandi spazi e l’illusione americana* (1942), dove Schmitt riconosce come *katechon* la partecipazione degli Stati Uniti alla guerra mondiale; la partecipazione americana – e il *kathecon* stesso – sono interpretati come elemento ritardante lo sviluppo, cui viene attribuita una funzione negativa. Nell’opera *Terra e Mare*, dello stesso anno, l’interpretazione schmittiana muta sensibilmente, in quanto il *katechon* è ora identificato in Rodolfo II, che rallentando lo scoppio della Guerra dei Trent’anni, ha agito come argine ad un futuro catastrofico. Come nota Francesca Monateri, nei due testi il *katechon* sembra avere funzione analoga, ma in realtà essa si presenta negativamente nel primo caso, positivamente nel secondo, «pur rimanendo sempre contrapposto al tempo storico» (F. Monateri, *Katechon. Filosofia, Politica, Estetica*, cit., p. 26). Nella riflessione schmittiana, il *katechon* assume dunque la valenza positiva di freno e ritardo della catastrofe escatologica, di un futuro apocalittico. Nel *Nomos della terra* (1950), a partire dall’eredità di Tertulliano che riconosceva nell’*Imperium Romanum* cristiano ciò che poteva tener saldo il presente contro il male, Schmitt individua il *katechon* come una forza-forma in grado di ritardare la catastrofe, integrando però in sé l’epoca storica. Il *katechon* appare dunque in Schmitt come una forza che legittima il presente «attraverso l’integrazione della vita nella forma» (F. Monateri, *Katechon*, cit., p. 27). La ricostruzione filologica dell’intero dibattito sul *katechon* che, dall’alba della cristianità, giunge fino ad oggi, caratterizzando in particolare la riflessione novecentesca (C. Schmitt, *Terra e mare. Una riflessione sulla storia del mondo*, Adelphi, Milano 2002; Id., *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello jus publicum europeum*, Adelphi, Milano 1991; E. Paterson, *Il monoteismo come problema politico*, Queriniana, Brescia 1983; J. Taubes, *In divergente accordo. Scritti su Carl Schmitt*, Quodlibet, Macerata 1996; Id., *Escatologia occidentale*, Quodlibet, Macerata 2019), non risulta possibile né necessario per il lavoro che si intende condurre. Basti ricordare che le riflessioni condotte sul concetto paolino si articolano, talvolta, in relazione a un tentativo anti-conservatore (cfr. M. Cacciari, *Il potere che frena*, Adelphi, Torino 2013; G. Agamben, *Homo sacer [ed. integrale]*, cit.; *Il mistero del male. Benedetto XVI e la fine dei tempi*, Laterza, Roma 2013) o di liquidazione della teologia politica (R. Esposito, *Due. La macchina teologico-politica e il posto del pensiero*, Einaudi, Torino 2013). Per un approfondimento critico sulla storia del concetto di *katechon* particolarmente puntuale e teoricamente stimolante cfr. il già citato: F. Monateri, *Katechon*. cit.. Sebbene Pasolini non rifletta mai compiutamente sul *katechon*, la centralità che egli attribuisce all’istituzione nel *San Paolo* e nella produzione poetica coeva – caratterizzata da un’urgenza insieme politica, formale e temporale – sembra inserirsi in un certo senso tra i grandi ripensamenti novecenteschi del concetto, distinguendosi però radicalmente dalla tradizione schmittiana. Nonostante la duplicità che anima la figura di Paolo, infatti, l’istanza problematica e la tensione messianico-rivoluzionaria che lavora nella sua figura allontanano la declinazione pasoliniana della figura dell’apostolo dal ruolo di “apostolo della legge” in cui egli è stato identificato, e marcano la conflittualità di Pasolini alla prospettiva del pensiero “katechontico”. (Cfr. su questo A. Scarlato, *La tela strappata. Storie di film non fatti*, Rubettino, Cosenza 2016, in cui un capitolo è dedicato proprio al *San Paolo* pasoliniano; cfr. pp. 189-208).

<sup>312</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1927.

Se l'istituzione non è che una necessità, essa, secondo quanto annunciato nella *Lettera ai Tessalonicesi*, si configura come produzione di una temporalità che sembra tradire la temporalità puntuale ed eversiva dell'evento<sup>313</sup>.

Camminando nuovamente per le strade di Parigi come per le strade di una città in guerra, in cui aleggia «il tempo dell'angoscia e della morte, dell'oppressione e del genocidio»<sup>314</sup>, Paolo giunge nuovamente in casa di Giacomo.

In quella che, come visto, Pasolini definisce come la sequenza «più onirica e sospesa del film» a causa della ripetizione e del dilatarsi del tempo che la separa dal principio dell'opera, uno degli apostoli, rompendo il silenzio, comunica a Paolo l'ostilità che egli continua a suscitare presso i Giudei, a ragione della sua predicazione presso i Gentili (seq. 71). Dopo una dissolvenza interna, che sembra agire potentemente sulla sequenza mutando l'ordine del discorso, l'apostolo – come assumendo su di sé la risposta che avrebbe potuto pronunciare il Paolo clericale, sicuro, autoritario – continua dicendo:

Il nostro è un movimento organizzato...Partito, Chiesa...chiamalo come vuoi. Si sono stabilite delle istituzioni anche fra noi che contro le istituzioni abbiamo lottato e lottiamo. L'opposizione è un limbo. Ma in questo limbo già si prefigurano le norme che faranno della nostra opposizione una forza che prende il potere: e come tale sarà un bene di tutti. Dobbiamo difendere questo futuro bene di tutti, accettando, sì, anche di essere diplomatici, abili, ufficiali. Accettando di tacere su cose che si dovrebbero dire, o di fare cose che non si dovrebbero fare. Non dire, accennare, alludere. Essere furbi. Essere ipocriti. Fingere di non vedere le vecchie abitudini che risorgono in noi e nei nostri seguaci – il vecchio, ineliminabile uomo, meschino, mediocre, rassegnato al meno peggio, bisognoso di affermazioni, e di convenzioni rassicuranti. Perché noi non siamo una redenzione, ma *una promessa di redenzione*. Noi stiamo fondando una Chiesa<sup>315</sup>.

---

<sup>313</sup> Il tentativo di un confronto con la riflessione teologico-politica che questo lavoro si propone impone di mettere in evidenza come il *katechon* di cui Paolo scrive nella *Seconda Lettera ai Tessalonicesi* si configuri sin dal principio attraverso una duplicità costitutiva. Come emerge dall'accurata disamina di Roberto Esposito, il *katechon* è infatti ciò che trattiene, rallenta la rivelazione dell'Anticristo – il disvelamento del mistero del male già in atto e dunque la piena manifestazione dell'*a-nomia* –, ma, al tempo stesso, ciò che, così, trattiene l'avvento della *parousia*, della seconda venuta di Cristo e, dunque, della redenzione. Ciò implica che ciò o colui che assume la funzione di *katechon* partecipi insieme del tempo della redenzione e del tempo storico, in un *differimento* in cui esso può smarrire la propria radice escatologica. In tal senso la storia moderna si darebbe come secolarizzazione dell'escatologia e il *katechon* come elemento legittimante del potere, che mantiene l'ordine impedendo la distruzione e il caos. Cfr. R. Esposito; *Due. La macchina teologico-politica e il posto del pensiero*, Einaudi, Torino 2013, pp. 25-83. Nella prospettiva pasoliniana l'istituzione sembrerebbe assumere il ruolo "negativo" e ambiguo di tradimento dell'*attualità* dell'evento, e il lavoro che egli inaugura con il progetto per un film su San Paolo sembra proporsi di rivelare l'anomia che abita il potere, nel momento in cui la vittoria storica del neocapitalismo ne mostra il vero volto.

<sup>314</sup> *Ivi*, p. 1973.

<sup>315</sup> *Ivi.*, p. 1974. Corsivo mio.

È difficile immaginare una più potente descrizione dell'istituzione, della sua forza di produzione e ordinamento della realtà<sup>316</sup>. Nella sequenza, Pasolini fa pronunciare a un apostolo – non a Paolo, ma a ciò che di “paolino” si produce nella Chiesa – la più esplicita dichiarazione della *processualità istituyente* che la riscrittura cinematografica dei viaggi di Paolo articola nel film.

L'opposizione appare come un limbo in cui giacciono, latenti e non ancora giunte a espressione, le norme che, incarnandosi nell'istituzione, faranno della Chiesa una «forza che prende il potere», una forza che ordina la realtà.

Attraverso la Chiesa, appare visibile ciò che accomuna ogni istituzione – sia essa Chiesa, Stato o Partito: la potenza formatrice, quella che Schmitt, in un testo degli anni venti, definiva potenza di *rappresentazione*<sup>317</sup>. La caratura estetica del pensiero dell'istituzione pasoliniano trova qui una configurazione che convoca immediatamente il tempo e la storia nell'ordine della riflessione.

L'istituzione infatti, ordinando la realtà, si configura come produzione formale e, insieme, come *ipostasi del tempo*, che trasforma l'evento in promessa, tradendone la temporalità. In ciò sembrerebbe coagularsi la sua forza *katechontica*<sup>318</sup>.

---

<sup>316</sup> È interessante notare come la “necessità dell'istituzione” e, più in generale, il rapporto con l'istituirsi del cristianesimo nella “grande Chiesa” siano stati centrali nelle interpretazioni dei mutamenti occorsi nell'estetica cristiana. In particolare, la “svolta bizantina” (e l'affermazione dell'icona di matrice orientale) è stata più volte interpretata come legata alla maggior acquisizione di potere da parte della Chiesa, e ad un avvicinamento conseguente della pratica estetica ai moduli della sovranità imperiale. Se tale interpretazione appare, come sostenuto da Daniele Guastini, riduttiva in quanto ragioni profondamente teologiche (dettate dal dibattito sull'immagine interno alla Chiesa stessa e al confronto con le eresie), di cui non si possono però sottovalutare le implicazioni politiche, sembrano guidare tale metamorfosi iconica, la questione della “necessità dell'istituzione” in relazione all'immagine è interpretata dall'autore in maniera più radicale. Egli riconosce, infatti, nell'allentarsi della “tensione messianica” (dell'attesa dell'imminente *parousia*), a cui l'istituirsi in un corpo organizzato appare legato, uno degli elementi che determinano, a partire dal III secolo, la produzione di immagini. Per il presente lavoro ciò risulta rilevante in quanto permette di cogliere un'altra forma – legata al sorgere stesso di un'“immagine cristiana” – in cui è possibile cogliere la “necessità dell'istituzione” come fondazione di una durata e di una “promessa”, sulle cui implicazioni Pasolini non ha mai smesso di interrogarsi. Risulta interessante, inoltre, che Guastini interpreti gli albori dell'immagine nel cristianesimo come processo secolarizzante, nel senso di uno spostamento di senso, valori e strutture (anche immaginali) esistenti condotta dal cristianesimo sul mondo ellenistico-romano e giudaico. Esso avrebbe introdotto, secondo Guastini, nella sacralità del potere imperiale e nella sacralità della Legge un processo di democratizzazione che coincide anche con un nuovo sistema teologico-politico, che non si identifica con le “teologie-politiche” precedenti. Cfr. D. Guastini, *Immagini cristiane e cultura antica*, cit., pp. 175-193. Se tali riflessioni risultano particolarmente fruttuose, per comprendere il progetto per un film su San Paolo è necessario misurarsi maggiormente con le implicazioni di tale nuova “teologia politica”, rilevando come essa entri in tensione nell'immagine pensata da Pasolini, che sembra assumere problematicamente – e perciò, come vedremo, tanto più pienamente – la tensione *messianica* paolina, giungendo a uno sguardo peculiare, insieme simile e dissimile dai dispositivi di visione elaborati dalla tradizione cristiana esplorati.

<sup>317</sup> C. Schmitt, *Cattolicesimo romano e forma politica*, Il Mulino, Bologna 2010; cfr. anche C. Schmitt, *Le tre possibilità di un quadro storico cristiano*, tr. M. Geniale, “Working Paper”, n. 10 (Serie Oro), Messina 2006.

<sup>318</sup> Se ciò sembrerebbe legare la lettura pasoliniana dell'istituzione – e dunque anche dell'istituzione-Chiesa di cui il Paolo-prete è in parte espressione – al paradigma *katechontico*, insieme potenza formatrice e forza frenante, tuttavia Pasolini, come emerge da quanto fin qui esposto, introducendo una duplicità –o, meglio, una

La redenzione – la rottura evenemenziale dell’ordine della storia – accadendo insieme dentro e fuori la storia, è differita e tradotta (*tradita*, nella duplice accezione di tradimento e tramandamento) in promessa.

Apparentemente, dunque, nel progetto pasoliniano ne va di due diverse esperienze della temporalità: la temporalità dell’istituzione, che integra in sé e ordina la storia e la vita, e la temporalità della santità, la temporalità dell’evento che accadendo nella storia ne sospende le determinazioni.

Il differimento della redenzione è dunque ciò che alimenta la capacità produttiva dell’istituzione, la sua capacità di rappresentazione. L’istituzione, sembra pensare Pasolini, dà forma a una trascendenza – sia essa Dio o il Popolo<sup>319</sup> – che si fa organizzazione immanente (Chiesa, Stato o Partito), fino a dissimulare (e persino rimuovere) la frattura su cui si articola. Tale potenza di ordinamento temporale e formale fa dell’istituzione, di qualunque istituzione, una forza conservativa, che risulta comune al conformismo giudaico e all’Impero, alla Chiesa e allo Stato<sup>320</sup>.

Se però l’istituzione non possiede un carattere meramente conservatore – da intendersi come “reazionario” – ma si configura insieme come potenza conservativa e produttiva al medesimo tempo; se è tale forza *katechontica* ad esser stata esaltata dal pensiero teologico-politico su San Paolo, il tentativo pasoliniano sarà quello di produrre una critica dell’istituzione che ne impieghi le categorie contro ogni teologia politica intesa come legittimazione e conservazione del potere<sup>321</sup>.

Come visto, il concetto paolino di Legge appare caratterizzato, a partire dalle Lettere, da una forte duplicità: se l’annuncio messianico dichiara il compimento della Legge, essa è tuttavia mantenuta, conservata per il proprio “superamento”<sup>322</sup>. Tale duplicità giunge a configurare,

---

*serie di duplicazioni* – nell’apostolo, si discosta dalla lettura (schmittiana) che vedrebbe in Paolo il paradigma della legittimazione teologica del potere.

<sup>319</sup> È proprio in quanto agenti di un potere di rappresentazione di questo tipo che, secondo Schmitt, Stato e Chiesa posso stare uno di fronte all’altro, “fronteggiarsi” nel senso etimologico del termine. Cfr. *Ivi*, p. 15.

<sup>320</sup> Si potrebbe dire che è in tal senso che Pasolini, con un’iperbole, giunge a dire che ogni Potere è sempre di destra. Cfr. P.P. Pasolini, *L’eccidio di Evola*, in *Il caos*, cit., p. 91.

<sup>321</sup> È ciò che rileva anche Sonia Gentili, pur senza approfondire le implicazioni teologico-politiche legate al concetto di istituzione pasoliniano. Ricordando che, nell’interpretazione novecentesca di Paolo, si affermarono due correnti, una – schmittiana – di riduzione del pensiero teologico a una proiezione della sovranità politica, un’altra che opponeva alla riduzione del teologico al politico e al Paolo apostolo della Legge un Paolo orientato alla liberazione dell’uomo dal formalismo della Legge, Gentili descrive il Paolo pasoliniano come «lacerato fra traduzione del religioso in politico e abbattimento del politico in nome del religioso» (S. Gentili, *Novecento scritturale*, cit., p. 112). Pur condividendo l’interpretazione della studiosa, il presente lavoro intende mostrare che in Pasolini non è in gioco un «abbattimento del politico in nome del religioso», ma una radicale inversione della forma del politico – della sovranità e della statualità moderna, dell’universalismo neocapitalistico e del fondamento *teo-bio-politico* che li sottende – attraverso un’estetica dell’evento.

<sup>322</sup> In ciò starebbe la caratura *messianica* del messaggio paolino, che installa nel «tempo-di-ora» una sospensione (*katargesis*) messianica della Legge che, senza sopprimerla, la mantiene perché sia compiuta,

nella sceneggiatura pasoliniana, una duplice immagine della Legge, debitrice, più o meno consapevolmente, delle diverse letture che nella tradizione del pensiero sono state date alla “Legge” paolina: essa infatti sembra, da un lato, coincidere con l’istituzione di una forma di sovranità statale e dall’altra coincidere con la liberazione dalla sovranità che, nella sceneggiatura pasoliniana, trova forma in una paradossale di *santità*.

Il tentativo pasoliniano si rivela dunque particolarmente complesso perché l’istituzione non vi figura come interamente disgiunta dalla santità, ma come parziale necessità, che non è totale negazione della santità che la eccede. Se l’istituzione, qualunque istituzione, è “cattiva”<sup>323</sup>, in quanto, che lo fondi o lo conservi, agisce sempre per il mantenimento o la conquista dell’ordine e del potere, la sua “necessaria” capacità formativa, che si articola come tentativo di dare all’evento una durata<sup>324</sup>, differisce e disattiva la potenza rivoluzionaria – e traumatica – dell’evento, traducendolo in Dogma<sup>325</sup>. È tale dimensione, insieme politica, teorica ed estetica, che accomuna per Pasolini ogni istituzione, come egli suggerisce nella poesia *Trasumanar e organizzar*, che dà il titolo alla raccolta. Il poeta immagina la propria ri-iscrizione al PCI, da cui era stato escluso in seguito allo scandalo di Rumuscello<sup>326</sup>; è all’ombra di Paolo che il poeta può prendere in considerazione l’ipotesi di «rientrare nell’ordine». In «un’ora in cui non si ha la certezza della poesia», il poeta dichiara di aver chiara, rivelata, la realtà: «Gli operai vogliono il PCI così com’esso in sostanza è». Egli riconosce che tale volontà è *volontà di istituzioni* e che essa è in grado di farsi – scrive il poeta impiegando una terminologia paolina – «presenza *carnale*». Gli operai vengono ben presto contestati da giovani intellettuali al grido “Non

---

rendendone inoperanti le categorie e le partizioni (Cfr. G. Agamben, *Il tempo che resta*, cit., pp. 89-91:). Il compimento si configura come forma atipica di “superamento” che, se sembra coincidere con l’*Aufhebung* hegeliana, in realtà non istituisce alcun tempo supplementare e alcuna sintesi (Cfr. *Ivi*, pp. 94-96). Nella sospensione e nel mantenimento della Vecchia Legge sta tuttavia anche la complessità del messaggio paolino, che sembra, come visto, giungere a un’inquietante prossimità con lo stato d’eccezione (Cfr. *Ivi*, pp. 96-102).

<sup>323</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il cinema impopolare*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 275.

<sup>324</sup> La riflessione sul rapporto tra evento e “istituzione” di una durata è al centro del lavoro di Alain Badiou, che riflette su due esperienze rivoluzionarie epocali: il Maggio 1968 e la Comune di Parigi. Se la contingenza dell’accadere dell’*evento* inaugura un sito che appare per scomparire, «la vera e propria durata» si configura come «il tempo che apre o fonda sull’evento *una durata* a partire dal sito che esso origina» (Cfr. A. Badiou, *L’ipotesi comunista*, Cronopio, Napoli 2009, p. 78). Il tentativo di istituire una durata che non tradisca l’evento da cui origina sembra legare Pasolini alla prospettiva delineata dal filosofo.

<sup>325</sup> P.P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 13.

<sup>326</sup> Accusato di corruzione dei minori ed atti osceni in luogo pubblico per essersi appartato con dei ragazzi durante una festa il 30 settembre 1949, Pasolini viene espulso dal Partito Comunista (era responsabile della sezione del paese di San Giovanni, in Friuli). Della vicenda ne parla in un articolo su “L’Unità” Ferdinando Mautino, della Federazione di Udine: «Prendiamo spunto dai fatti che hanno determinato un grave provvedimento disciplinare a carico del poeta Pasolini per denunciare ancora una volta le deleterie influenze di certe correnti ideologiche e filosofiche dei vari Gide, Sartre, di altrettanto decadenti poeti e letterati, che si vogliono atteggiare a progressisti, ma che in realtà raccolgono i più deleteri aspetti della degenerazione borghese» (N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989, p. 134). Questo scandalo costò al poeta anche l’allontanamento dalla scuola di Valvasone, dove insegnava.

democrazia, ma rivoluzione!”, come se uno Spirito fosse sceso, secondo l’immagine pentecostale degli *Atti degli Apostoli*, in mezzo a loro, occupando alcuni dei presenti, sciogliendo, secondo l’iconografia classica, le loro lingua e trasfigurandone l’immagine<sup>327</sup>.

Se lo «spirito di ogni istituzione», anche di quella voluta dagli operai, è semplificazione e retorica, il poeta si chiede:

Le istituzioni sono ingiuste: e dunque?

Ma è solo per le istituzioni che c’è un rapporto tra me e questi operai.

E non parlo solo del PCI, ma anche di tutto ciò che è precedente ad esso, istituito nella storia millenaria, che mi lega a questi uomini.

La loro volontà è di aver comandamenti da un padre:

hanno già avuto un grande coraggio a liberarsi dal vecchio padre e a sostituirlo, raggiungendo così la sola libertà possibile<sup>328</sup>.

Il riconoscimento della potenza formale dell’istituzione si unisce sempre più agli altri elementi che caratterizzano la riflessione pasoliniana che ha origine dal *San Paolo*, nel momento in cui anche la comprensione «della creatura fuori dalla storia» e la strategica «opposizione pura» al Potere – compito del poeta in *Poesia in forma di Rosa* e *Poesie Marxiste* – devono complicarsi, mostrando quali legami, quali vincoli, li leghino all’istituzione, al potere, alla messa in forma della vita che esso produce.

Se solo nelle istituzioni, sembra dire Pasolini, si dà storia – così come essa è stata, per secoli, pensata –, solo in esse si produce la libertà, l’unica libertà che l’uomo è in grado di tollerare<sup>329</sup>.

---

<sup>327</sup> Se è la «presenza carnale» degli operai a ricordare a Pasolini la propria vicinanza ad essi, alla loro povertà, alla loro determinazione, alle loro lotte, allo stesso tempo egli si riconosce prossimo agli intellettuali che urlano, riconoscendo una comunione tra chi è integrato nell’istituzione e chi ne è escluso («quanto assomiglio a quegli imbecilli urlanti, io./Almeno quanto il deputato piemontese assomiglia agli operai./», P.P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 71). Nel descrivere l’opposizione alle posizioni “democratiche” degli operai avanzate dai giovani intellettuali attraverso l’iconografia della Pentecoste, scrive:

«Come se uno spirito fosse disceso dentro quello stanzone/e avesse riempito di sé poche persone, lasciando vuoti gli altri./I giovani e i non più giovani estremisti erano trasfigurati/dal loro grido come da una salvezza quotidiana: e non davano/in nessun modo segno di voler ragionevolmente rinunciarvi». (*Ivi*, p. 70). Così come nel racconto della Pentecoste, contenuto negli *Atti degli Apostoli*, la discesa dello Spirito produce negli apostoli che ne divengono colmi la capacità di “parlare in lingua” – il fenomeno noto come *glossolalia* – così le urla dei giovani estremisti sembrano indicarne ad un tempo il misticismo terrorifico e l’urgenza di salvezza che li «invia nel mondo». Pasolini, simile e distante dai giovani operai, sembra anch’egli inviato a “entrare nel mondo”, nell’ordine, attraverso la propria scelta di iscriversi al PCI – mai, ambigualmente, realizzata.

<sup>328</sup> *Ivi*, cit., pp. 71-72.

<sup>329</sup> Sull’impossibilità, per l’uomo, di accettare e sopportare una libertà totale, Pasolini si esprime chiaramente in *Trasumanar e organizzar*, riconoscendo nell’uomo la necessità di produrre obblighi che vincolino la libertà per renderla sostenibile. Scrive ad esempio il poeta nella poesia *Manifestar (appunti)*: «Poiché la libertà è incompatibile con l’uomo/e l’uomo in realtà non la vuole, intuendo che non è per lui,/quanti obblighi io mi sono inventato invecchiando/per non essere libero!/Va bene, ma i più ingenui, i più inesperti, i più semplici,/i più giovani, di tali obblighi se ne inventano ancor di più./anzi, venendo al mondo, la prima cosa che fanno è adattarsi

Indipendentemente da ciò in cui l'istituzione si incarna, ciò che conta, per Pasolini, è l'operazione<sup>330</sup>, il funzionamento in cui l'istituzione rivela qualcosa di sé e della vita che organizza.

Il poeta, sostando dentro e al margine dell'istituzione<sup>331</sup>, incluso in essa attraverso la propria esclusione dalla fraternità umana che l'istituzione stessa sancisce, riconosce il proprio amore per «quell'altra verità» – che non risponde ad alcun paradigma istituyente e ad alcun ordine istituito – e, insieme, la necessità dell'istituzione, unica a poter sancire l'alleanza tra il poeta e gli operai<sup>332</sup>.

Al termine della poesia vediamo, finalmente, apparire quello spettro che aveva, finora, operato tra le righe: quello di San Paolo. Pasolini scrive:

Eh, è naturale che avrei dovuto poi adattarmi a questa dissociazione. Ogni

calcolo la implica; ogni patto, oggi degradazione:

sarò diviso: tacitato e ufficiale, nell'agire, critico e solo

nello scrivere poesie. Non è questa separazione

che si è sempre voluta – forse giustamente?

Non a caso ho sulla schiena la mano sacra e untuosa di San Paolo

Che mi spinge a questo passo.

La contemporaneità temporale del trasumanar non è l'organizzar?

Gli intellettuali urlanti avranno certo di che indignarsi

(assistiti dall'ombra di Zdanov che non sanno nemmeno chi (fu)

---

a questo, trionfalmente;/facendo credere a se stessi e agli altri/che si tratta di obblighi necessari a una nuova libertà./La realtà è che un ragazzo sceso qui dal nulla, e del tutto nuovo, lui,/fa subito in modo di difendersi contro la vera libertà/È soprattutto un ragazzo che conosce e accetta i doveri;/ed egli manifesta la forza della sua accettazione,/meravigliosa adulazione del mondo». P.P. Pasolini, *Manifestar (appunti)*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., pp. 182-183. La «vera libertà», scrive Pasolini in nota alla poesia, ricondurrebbe, forse, al *nulla*. Questo rapporto tra «vera libertà» e «nulla» sembra intrattenere una relazione con il carattere messianico della figura paolina immaginata dal poeta, su cui torneremo.

<sup>330</sup> In modo analogo, se diverse figure politiche o religiose sono state individuate nella storia come identificazioni del *katechon* (l'Impero Romano già in Girolamo, o la Chiesa stessa, come in Ticonio o Agostino, o gli ebrei non ancora convertiti, in Eusebio, cfr. G. Agamben, *Il mistero del male*, cit., p. 34), ciò che si configura come maggiormente rilevante per una riflessione teologico-politica è individuarne la funzione e vagliare l'operatività del concetto nell'attualità. Se l'istituzione – ciò che tradisce l'evento e al tempo stesso si configura come ambiguamente necessario istituendo una fratellanza umana – è per Pasolini il Partito, la Chiesa, lo Stato (e, in particolare nel 1974, l'universalismo neocapitalistico), ciò che il poeta si propone di indagare è il carattere "operativo" dell'istituzione, la "funzione *katechontica*", per coglierne le articolazioni al di là di ogni attribuzione identitaria cristallizzante.

<sup>331</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 71.

<sup>332</sup> Scrive ancora Pasolini: «Il loro sapere [degli operai] non corrisponde alla realtà, ma a questa realtà./Ed è un sapere misero e intero, meschino e forte./ E esso non può che produrre istituzioni, misere e meschine/ Che devono cercare intrezza e forza. Iscrivermi al PCI/Significherebbe collaborare a questa ricerca, attraverso la rinuncia/a un sapere eroico, privilegiato, che cerca di corrispondere alla realtà/e di difenderne le spietate esigenze» *Ivi*, p. 73.

Dal mio trarre conclusioni dal colore dell'aria che si oscura  
Su questi volti accesi nel mondo dell'azione  
*Come sull'altra faccia del cielo.*

ma il nostro mondo è schizoide, cari amici, caro funzionario  
del PCI, a cui è rivolta questa lettera non formale<sup>333</sup>.

La prossimità tra le parole qui impiegate dal poeta e quelle utilizzate nelle sequenze 39 e 71 della sceneggiatura del film su San Paolo è evidente. La necessità dell'istituzione, il compromesso, l'impero dell'eufemismo – che, come scriveva Pasolini già in *Poesie Marxiste*, pone diabolicamente ogni domanda come sapendo già la risposta<sup>334</sup> –, caratterizza insieme la duplicità tra istituzione e santità, storia e attualità<sup>335</sup>, e la posizione del poeta.

«La mano sacra e untuosa di San Paolo» spinge il poeta al passo decisivo che lo condurrebbe a rientrare nel PCI, un passo che appare insieme problematico e ineludibile, un compromesso che risulta, tuttavia, già iscritto nella struttura temporale che lega le due «facce del cielo». Il mondo *schizoide* abitato dal poeta – mantenuto sull'orlo che frena il suo precipitare in schizofrenia<sup>336</sup> – non consente una posizione univoca, facili entusiasmi, l'opposizione di una fede a un'altra, di un'ascesi incatturabile alla malvagità dell'istituzione, che farebbe sprofondare l'ambiguità pasoliniana in una forma di “marcionismo moderno”<sup>337</sup>.

Per comprenderne la complessa articolazione – nella forma che essa assume nel *San Paolo* –, prima di riflettere sulle modifiche introdotte da Pasolini nel 1974, è necessario, come già annunciato, analizzare un progetto in cui tutto ciò appare nella sua fase germinale, eppure tanto progredita da rivestire un ruolo che si potrebbe dire cruciale per la redazione del progetto del

---

<sup>333</sup> *Ivi*, pp. 73-74.

<sup>334</sup> P.P. Pasolini, *Una questione di delicatezza e carità*, in *Tutte le poesie II*, cit., p. 926. È significativo, per il discorso qui condotto che Pasolini leghi tale stato al bisogno di «nominare la realtà con Eufemismi» e «il futuro con euforia», che si fa immagine di una peculiare teologia: la «teologia del Dio Madre» che impone di «non spogliarsi mai della divisa di degenti felici/coatti all'allegrezza!», *Ibidem*.

<sup>335</sup> È chiaro che, a questo punto, “attualità” non è inteso come sinonimo di “contemporaneità” ma, benjaminianamente, come indicazione di una temporalità altra, quella temporalità del divino o dell'evento che si configura insieme come puntuale e “inattuale”.

<sup>336</sup> Questa dimensione «schizoide» – ma non schizofrenica, perché prodotta da continui processi di *riterritorializzazione* – è riconosciuta da Pasolini nella contemporaneità neocapitalistica *tout court*, in particolare nel rapporto che essa istituisce proprio con la classe operaia. Tale prospettiva è analizzata da Bruno Moroncini, nel suo testo dedicato al poeta. Cfr. B. Moroncini, *La morte del poeta. Potere e storia d'Italia in Pier Paolo Pasolini*, Cronopio, Napoli 2019.

<sup>337</sup> Sulla possibilità di individuare in Walter Benjamin un “marcionita moderno” si era interrogato il già citato Jacob Taubes nel suo *Walter Benjamin. Un marcionita moderno?*, in *Id.*, *Il prezzo del messianesimo*, Quodlibet, Macerata pp. 57-74. Una tale prospettiva, che non corrisponde a quella pasoliniana, condurrebbe probabilmente ad una nuova interdizione dell'immagine, esito rilevabile in molte correnti gnostiche che hanno lavorato la storia del cristianesimo, guidate dall'idea secondo cui solo la catastrofe finale – dissolutrice della *corruzione* mondana – avrebbe “purificato” l'immagine.

film sull'apostolo. Si tratta del progetto intitolato *Bestemmia*, inizialmente pensato come sceneggiatura in versi per un film da farsi, a cui Pasolini lavora tra il 1962 e il 1967. L'importanza del progetto emerge dall'ipotesi, che Pasolini avanzerà proprio nel 1974, di intitolare *Bestemmia* il film sull'apostolo Paolo. Il rapporto e il debito che legano il *San Paolo* a *Bestemmia* sono dunque esplicitamente dichiarati dall'autore e vanno, pertanto, indagati.

### 3.2 Bestemmia

Tra la prima fase della produzione dell'autore – che si può idealmente far terminare nel 1964, con la regia del *Vangelo Secondo Matteo* e la pubblicazione di *Poesia in forma di rosa* – e la fase che ha avvio nella seconda metà degli anni Sessanta<sup>338</sup>, anni in cui Pasolini comincia a lavorare assiduamente al progetto cinematografico su San Paolo, *Bestemmia* si staglia come un'opera peculiare.

Snodandosi per un arco temporale ampio, e collocandosi in una posizione “mediana” nell'opera dell'autore, *Bestemmia* può fungere da lente di ingrandimento sul sorgere delle questioni fin qui tematizzate, proprio in quanto conserva elementi caratteristici della prima fase “romana” del lavoro del poeta e mostra, nel loro sorgere, gli elementi che ne caratterizzeranno la fase successiva.

Il progetto si propone di tra-durre il *mito* del sottoproletariato, cui Pasolini lavora nei film *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta* fino al *Vangelo* e a *Uccellacci Uccellini*, nell'invenzione cinematografica di una sorta di “misticismo”, di “santità” sottoproletaria che, come vedremo, condurrà il poeta a ipotizzare una nuova forma di realismo, in grado di misurarsi con l'ambiguità del rapporto tra divino e storico, tra santità e istituzione che darà, nel *San Paolo*, i propri esiti.

---

<sup>338</sup> Pasolini inizia a lavorare a *Bestemmia* a cavallo tra la realizzazione di *Accattone* e quella de *La ricotta*, continuando a lavorarci fino al 1967. Come fa notare Silvia De Laude nelle sue note critiche al testo, la peculiarità di *Bestemmia* sta nelle diverse forme che esso assume nell'opera dell'autore. Da progetto cinematografico nel 1962, nel 1963 esso viene pensato come «*treatment* in versi» (P.P. Pasolini, *Cerco Cristo fra i poeti*, in *Per il cinema II*, cit., p. 2843). Nel 1965 viene definito «romanzo in versi» e nel 1966 è definito «romanzo sottoforma di sceneggiatura in versi» (P.P. Pasolini, *Lettere*, cit., p. 617) e «sceneggiatura sottoforma di poema» (*Ivi*, p. 624). Nel 1967, dopo anni di lavoro, stesure e revisioni del progetto –legate anche ai mutamenti delle proprie idee sul cinema – il poeta riconosce di essere particolarmente invischiato in un'opera che sembra non dover giungere a una stesura definitiva. Nel 1970, Pasolini considera *Bestemmia*, ormai, un frammento, che sarebbe stato incluso in un'omonima raccolta. Le vicissitudini del progetto pasoliniano sono dunque, anche qui, molto articolate. La stesura delle diverse sequenze – che Pasolini avrebbe voluto ordinare secondo gli schemi tipici delle sceneggiature – si snoda tra i diversi anni del lavoro del poeta. Cfr. P.P. Pasolini, *Bestemmia. Note e notizie sui testi*, in *Tutte le poesie II*, cit., pp. 1723- 1726.

I sottoproletari che negli anni cinquanta erano apparsi al poeta come *forme di vita* estranee ad ogni idea borghese di Stato e ad ogni iscrizione in un'identità di classe sono ancora i protagonisti di *Bestemmia*. Bestemmia e il suo compagno Agonia appartengono infatti ai *senza-parte* che, come già Accattone, Ettore, Stracci, attraversano le strade di Roma «scarpignando», «scalzi [...] lungo la rogna di crostoni dell'Acquedotto». Nella redazione del progetto, i due protagonisti, «nati nei regni della Fame, e lì Re»<sup>339</sup>, camminano tra i mucchi di tuguri, che invadono, come una scenografia irricostruibile nei teatri di posa, le immagini dei film e delle poesie pasoliniane a partire dall'arrivo del poeta nella capitale, nel 1950. In una carrellata che segue – grazie alla soggettiva libera indiretta – il loro incedere, Pasolini infatti mostra, all'inizio della sceneggiatura in versi, tutto il «palinsesto creaturale»<sup>340</sup> che si srotola tra le borgate romane: tra gli spiazzati di polvere secca, le «piccole mandrie di bambini con la pancia grossa e il tracoma», i coetanei dei giovani, «appoggiati neghittosamente, a paletti, o tronchi/di fichi selvatici [...], come biscie al sole»<sup>341</sup>, si presentano ad uno ad uno sullo schermo, come su una pala d'altare. Al termine della prima sequenza, il carrello lascia alle loro spalle il mucchio dei tuguri, mutandosi in un carrello «spinto verso la spirale del Tevere»<sup>342</sup>. Cantando, come animali che non conoscono «né padrone né Dio», i due attraversano la città. Un altro carrello, che segue lentamente l'incedere dei due giovani, permette allo spettatore – ancora, in sceneggiatura, solo immaginato – di seguire il “corteo” dei disgraziati, degli esclusi dall'ordine della storia e del progresso che abitano la soglia della città: contadini del remoto Sud, bambini, la «retroguardia», dai «brutti visi appenninici o alpini», ragazzi con «facce da lupetti», famiglie, «bande di ragazzaglia» che procedono raziando i campi. Bestemmia e Agonia neanche li vedono, «quasi fossero un insignificante passaggio di capretti sperduti»<sup>343</sup>.

Ripetendo cinematograficamente gli stilemi che avevano caratterizzato *Accattone* e *Mamma Roma*, che lavorano nelle poesie de *Le ceneri di Gramsci* e *La religione del mio tempo*, nel romanzo *Ragazzi di vita* e che tornano nella vicenda tragica di Stracci ne *La ricotta*, Pasolini riscrive il “mito del sottoproletariato”, inventato cinematograficamente come immaginazione di un popolo nel Popolo, all'inizio degli anni sessanta<sup>344</sup>; il mondo delle borgate, fuori-legge

<sup>339</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia*, in *Tutte le poesie II*, cit., p. 997.

<sup>340</sup> Pasolini adotta tale espressione per descrivere il “secondo romanzo”, il romanzo «creaturale», che lavora all'interno del romanzo *Corporale* di Paolo Volponi. P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, cit., p. 2022.

<sup>341</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 998.

<sup>342</sup> *Ivi*, p. 999.

<sup>343</sup> *Ivi*, p. 1003.

<sup>344</sup> Nei primi film pasoliniani, il poeta tenta di mostrare le vite di quello che Marx definiva *Lumpenproletariat*, il «proletariato degli straccioni», coloro che, esclusi dalla società e dal potere, non facevano parte né del Popolo-nazione né risultavano iscrivibili all'interno di una classe sociale. Se il marxismo tradizionale

perché escluso dalla legge, perduto in una vita che fugge ogni possibile giudizio, si incarna nell'incedere «con il passo dell'assassino» di Bestemmia e Agonia verso una bambina che, bellissima nei suoi capelli di un biondo irreali, cammina tenendo in braccio il fratellino. L'omicidio, seguito al tentativo di fuga della ragazza (seq. 4), dà forma alla violenza di un mondo che appare, nella sua corruzione, iniquadrabile nella macchina teologica di produzione di meriti. Come in un'orgia dionisiaca, Bestemmia e Agonia assistono al rapporto sessuale tra sei sorelle, che invitano Bestemmia a giacere con loro e con il piccolo Nicolino, che gli è offerto, come viene offerto un sacrificio ad un re assiso sul trono.

È qui, nel cuore della corruzione che, in sceneggiatura, Pasolini lascia accadere l'imprevedibile. Bestemmia ha una visione di Cristo crocifisso. La visione investe Bestemmia, inondando di una forma peculiare di santità quel corpo *già santo* nella sua nudità:

Guarda il corpo di Bestemmia, nudo  
Su quell'erba,  
nudo, e non bello come noi borghesi  
siamo abituati a concepire la bellezza:  
non ha fatto ginnastica da ragazzo, lui, ha rubato! [...];  
per il suo amore con le sei sorelle puttane,  
di quella notte, è nudo, che quindi già il suo corpo è di un santo<sup>345</sup>.

Le sorelle, che vedono Bestemmia senza vedere nulla della sua visione – spettatrici come lo spettatore immaginato in sceneggiatura da Pasolini – assistono alla *chiamata* che precipita su Bestemmia come a una *pura esteriorità*.

Se è nel “mito del sottoproletariato” che *Bestemmia* sembra iscriversi, nel progetto comincia già a lavorare l'ombra di Paolo. Nel 1962, Pasolini immagina il film che avrebbe dovuto recare il titolo *Bestemmia* come la storia di un santo medievale<sup>346</sup>, una sorta di reinvenzione

---

considerava costoro «feccia di classe», in quanto corruttibili dal potere, Pasolini individua però nell'anonimato, nell'impossibilità di attribuire ad essi un'identità definita e controllabile, una potenza politica impensata. Il cinema di Pasolini si configura – in quella fase che il poeta definisce gramscianamente nazional-popolare – come tentativo di mostrare il carattere *naturaliter* anarchico della plebaglia, di quella che il filosofo Jacques Rancière definisce la «*parte dei senza-parte*» e, insieme, di inventarne il mito come paradossale tradizione di un popolo che non si iscrive in alcuna idea di Popolo.

<sup>345</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 1018.

<sup>346</sup> Una dettagliata descrizione della *visione tecnica* del progetto *Bestemmia*, nel 1962, ci è data, al di là delle dichiarazioni progettuali rilasciate dall'autore, da una poesia contenuta in *Poesia in forma di rosa*, pubblicato nel 1964, e datata 23 aprile 1962. Pasolini qui, immaginando la tecnica di ripresa che adotterà per la vita del santo, scrive: «Una coltre di primule. Pecore/controluce (metta, metta, Tonino, /il cinquanta, non abbia paura /che la luce sfondi – facciamo/questo carrello contro natura!). /L'erba fredda tiepida, gialla tenera, /vecchia nuova - sull'Acqua Santa. /Pecore e pastore, un pezzo/di Masaccio (provi col settantacinque,/e carrello fino al primo

cinematografica di Francesco<sup>347</sup> che somigliasse però solo in parte al santo di Assisi e che, divenuto eretico, fosse ucciso dai soldati del Papa; nel 1964 – anno in cui giunge in sala il *Vangelo secondo Matteo* – il progetto pasoliniano assume ulteriori connotazioni. Ambientato nell'Italia centrale, *Bestemmia* racconta la storia di un tipo simile ad Accattone; entrambi, infatti, sono attraversati da una «vena mistica», cui Pasolini dà la forma che essa poteva assumere nell'anno 1100 dopo Cristo, «in quella cosa incredibile che doveva essere Roma in quegli anni»<sup>348</sup>. La «soluzione prima» a tale misticismo è, non a caso, una *visione*: la visione di una Passione popolare. Con un'espressione che ricorda la complessità del rapporto tra asceti e organizzazione che caratterizzerà il progetto per un film su San Paolo, Pasolini dichiara alla Radio Televisione della Svizzera italiana che, dopo la visione, «da magnaccia, da turpe individuo qual è», *Bestemmia* «diventa santo. Ma, al tempo stesso, diventa anche rivoluzionario. Cioè fonda un ordine di tipo eretico che io inventerò, ma su basi storiche abbastanza precise»<sup>349</sup>.

---

piano)./Primavera medioevale. Un Santo eretico/(chiamato Bestemmia, dai compari./ Sarà un magnaccia, al solito. Chiedere /al dolente Leonetti consulenza /su prostituzione Medioevo). /Poi visione. La passione popolare /(una infinita carrellata con Maria /che avanza, chiedendo in umbro /del figlio, cantando in umbro l'agonia). /La primavera porta una coltre /di erba dura tenerella, di primule... /e l'atonia dei sensi mista alla libidine. /Dopo la visione (gozzoviglie /mortuarie, empie – di puttane), /una «preghiera» negli ardenti prati. /Puttane, magnaccia, ladri, contadini /con le mani congiunte sotto la faccia /(tutto con il cinquanta controluce). /Girerò i più assolati Appennini. /Quando gli Anni Sessanta /saranno perduti come il Mille, /e, il mio, sarà uno scheletro /senza più neanche nostalgia del mondo, /cosa conterà la mia «vita privata», /miseri scheletri senza vita /né privata né pubblica, ricattatori, /cosa conterà! Conteranno le mie tenerezze, sarò io, dopo la morte, in primavera, /a vincere la scommessa, nella furia /del mio amore per l'Acqua Santa al sole». (P.P. Pasolini, *Poesie mondane*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., pp. 17-18). Un ulteriore riferimento a *Bestemmia* chiude la raccolta, nel poemetto *Progetto di opere future*, in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 180. Nel 1962 Pasolini immagina dunque di riprendere la vicenda di *Bestemmia* nello stile già sperimentato in *Accattone* – e che sta, intanto, guidando il lavoro su *Mamma Roma* – in cui il sole è l'elemento centrale dell'immagine, con la sua capacità sprofondare i volti in un fondo insieme irreal e materiale, concreto come la materialità delle esistenze che la macchina da presa mostra. La luce – che sfonda l'immagine – e il linguaggio arcaico – l'umbro che Pasolini immagina come particolare rifacimento del *Cantico dei Cantici* – sono i tratti dominanti della “visione epico-religiosa” che con cui Pasolini immagina *Bestemmia*, di cui le lunghe, infinite carrellate, sono elemento qualificativo centrale. Cfr. P.P. Pasolini, *Diario al registratore*, cit., p. 1851-1863; P.P. Pasolini, *Confessioni tecniche. Una visione del mondo epico-religiosa*, in *Per il cinema II*, cit., p. 2769.

<sup>347</sup> Intervistato da N. Ferrero e D. Mignano per “Filmcritica”, nel 1962, Pasolini afferma: «Il film su san Francesco è ancora un progetto lontano che non so se realizzerò o meno...Ma poi non si tratta proprio di san Francesco, si tratta di un santo che somiglia vagamente al santo di Assisi – ma è inutile nemmeno farlo questo nome, se mai lo si potrà fare dopo che avrò finito il film, perché in realtà questo santo inventerò il cantico delle creature – però con un linguaggio ancora più rozzo che san Francesco –, diventerà eretico e verrà addirittura ucciso dai soldati del Papa, come è successo in infiniti casi nel Medioevo...Ma questo, ripeto, è un progetto talmente lontano che è inutile parlarne»; P.P. Pasolini, in *Per il cinema II*, cit., p. 2834. A quest'altezza, dunque, Pasolini considera il progetto di lontana realizzazione. Il riferimento al santo di Assisi non è inoltre peregrino nell'opera dell'autore; è noto che uno dei riferimenti cinematografici principali contemporanei del lavoro di Pasolini – altrove molto critico nei confronti del Neorealismo – sia il film di Rossellini *Francesco Giullare di Dio*, molto apprezzato dal poeta.

<sup>348</sup> P.P. Pasolini, *Gli intellettuali si raccontano alla Televisione Svizzera*, a cura di Giorgio Fuviani, 5 febbraio 1964, in P.P. Pasolini, *Bestemmia. Note e notizie sui testi*, cit., p. 1724.

<sup>349</sup> Continua Pasolini: «E di qui la lotta contro il papato del tempo. *Bestemmia* viene ucciso dopo aver ripredicato il Vangelo secondo la riscoperta, che sarà poi francescana, dei sacri testi. Questo racconto era nato con

Tra la santità e l'organizzazione di un nuovo movimento ereticale si pone, come dimostrato dalla dichiarazione rilasciata nel 1964, un "ma" avversativo, che – in particolare con gli interventi apportati alla sceneggiatura tra il 1965 e il 1967 – segna insieme lo scarto la prossimità tra i due poli istituiti dal poeta.

Dopo la visione, Bestemmia, rimasto assorto in essa per tre giorni e per tre notti, è infatti *richiamato* alla vita; la temporalità della ripetizione, che caratterizza la vita quando essa è sottratta all'ombra della necessità che la governa, e la santità, che come «un Vento, una Luce»<sup>350</sup>, aveva disperso quell'ombra svuotando Bestemmia da sé stesso senza però mutarlo, devono tornare a misurarsi con quella vita «fatta di abitudini, di consacrazioni, di situazioni fatali, come l'avere un padre, una madre, un'età un posto nella comunità, una serie di insegnamenti», un «unico possibile luogo assegnato nella leggera ombra in cui gli uomini passano e si conoscono»<sup>351</sup>. Bestemmia è dunque richiamato alla vita e alle necessità che essa impone.

Gettato dai soldati a margine della città, in un deserto dove non possa più dare scandalo <sup>352</sup>, escluso dall'ordine della vita e della storia, escluso anche dal *logos* perché divenuto come una bestia che «non sa più parlare», Bestemmia scopre, nuovamente, la necessità di «uscire dal sogno»<sup>353</sup>. Entrando a contatto con la storia che lo esclude, Bestemmia capisce, come per la prima volta, la necessità «del mangiare, del dormire, dello stare insieme», la necessità di interpretare ciò che era accaduto, di esprimerne le ragioni uscendo dal fenomeno per interpretarlo. Con l'esigenza della vita e dell'interpretazione che la traduce in storia, torna a farsi sentire l'esigenza dell'organizzazione. Bestemmia

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.

---

l'idea di essere un film, ma non mi andava di scriverlo così, normalmente, e l'ho scritto in versi, anzi, lo sto scrivendo». *Ibidem*.

<sup>350</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 1021.

<sup>351</sup> *Ivi*, pp. 1022-1023.

<sup>352</sup> La radice paolina del concetto di scandalo, che assume una valenza decisiva nell'opera pasoliniana, è stata tematizzata a proposito de *L'usignolo della Chiesa Cattolica*.

<sup>353</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 1024. Continua Pasolini: «Lì era rimasto,/e il suo occhio girava intorno/a ricercare i segni/della leggera ombra che sull'ultimo strato della sua vita/da cui stava riaffiorando come una bestia da macello,/si era ricostituita/contro la presenza di Dio [...] Capi col pensiero la necessità./Ma non sapeva più parlare». *Ivi*, p. 1025.

Egli fece prima una baracca,  
al 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<sup>354</sup>.

Come Pasolini scrive nella sequenza 71 del progetto per un film su San Paolo, l'istituzione, le sue antiche formule, rinascono laddove la santità di Bestemmia sembrava averne spazzato via i vecchi idoli. Di fronte all'osservatore, dell'anno Mille come della contemporaneità, si ripresentano le conosciute forme, gli antichi riti di cui ogni organizzazione che si proponga come rivoluzionaria non può ignorare la potenza, mentre finge di non scorgerne la rinascita nel proprio seno. Nell'immagine ridivenuta *simbolo* – nella croce in quanto simbolo per eccellenza – le necessità della vita e le necessità della storia si coagulano; è intorno al *simbolo* che, come nota Pasolini, si ripete l'atto che fonda la prima istituzione dell'Irrealtà: la Città<sup>355</sup>.

Dopo aver cantato le preghiere nella piccola chiesa  
*In cui ricominciava il tradimento di Dio*<sup>356</sup>,  
Bestemmia  
Ricominciò a ubbidire ad altre necessità  
Di quella poca cosa che è il nostro vivere noto a noi.  
Cominciò a costruire baracche in cerchio intorno alla chiesa.  
E nacque anche quell'altra cosa irreali che è una città.

Se, scrive Pasolini, quella croce prodotta rozzamente da Bestemmia è preferibile a tutte le croci d'oro e d'argento della Chiesa, se la città fondata dal "movimento eretico" di Bestemmia non è che un cumulo di baracche, un ammasso di tuguri per animali, essi tuttavia configurano il «segno di una presenza e di un dominio»<sup>357</sup>. Legati alla necessità dell'organizzazione, tali gesti riproducono gli antichi gesti "fondativi" del potere – l'appropriazione della terra, l'affermazione della propria presenza e del proprio dominio su un territorio – producendo

---

<sup>354</sup> *Ibidem.*

<sup>355</sup> *Ivi*, p. 1026.

<sup>356</sup> Corsivo mio.

<sup>357</sup> *Ibidem.*

simboli attorno a cui una comunità può strutturarsi, istituendo quei confini fuori dai quali si tenta di confinare l'anomia<sup>358</sup> che abita al suo interno.

Tale operazione, scrive Pasolini, coincide con il ricominciamento del «tradimento di Dio». L'istituzione, che risponde alla necessità dell'«economia della vita» e alla necessità di dare una all'evento una continuità temporale, si configura dunque come tradimento dell'evento da cui origina, secondo uno schema che costituisce anche la duplicità dell'istituzione paolina. Tale riflessione assume, a partire da *Bestemmia*, i caratteri di un ripensamento dell'immagine, nel duplice senso di un ripensamento dello statuto estetico dell'opera e di un confronto corpo a corpo con il potere dell'immagine.

Secondo lo schema del progetto *Bestemmia*, alla visita dei delegati ecclesiastici che – accompagnati dai soldati, loro naturali alleati – segna l'«inizio delle persecuzioni», segue un lungo corteo di diseredati (prostitute, omosessuali) giunti per assistere ai miracoli compiuti da Bestemmia. Il corteo «della morte che viveva», il «corteo dei disgraziati e dei parenti dei disgraziati»<sup>359</sup> arriva da Roma al villaggio, recando con sé standardi di Cristo e Maria, gli idoli della fede; venditori di croccante, di semi di girasole, bambini, rapinatori, «frotte di maschi amanti di maschi» si accampano nel villaggio in cui Bestemmia e i suoi, divenuti dei reietti, vivono, accendendo fuochi, intercettando clienti, continuando quell'operare in cui la loro vita è, da sempre, dissipata – come in ogni angolo di Roma. Pasolini fa seguire, a questo corteo, il corteo della Chiesa, del Papa e dei cardinali. Nell'impossibile simmetria delle due processioni, delle due carrelate istituite dal poeta-regista, il papa sta di fronte a Bestemmia – *santo cieco* che ha ancora la visione offuscata di Cristo – lasciando presagire la speranza di un contatto tra due mondi che «mai nulla avevano avuto in comune». Alla morte del vecchio pontefice<sup>360</sup> – commosso dalla santità di Bestemmia – il nuovo vicario di Cristo (Papa Cicogna), tuttavia, decide di inviare, contro gli eretici rivoluzionari, una nuova missione papale, stavolta per uccidere, mostrando l'impossibilità di una conciliazione. È proprio la distruzione degli *idoli* della fede operata da Bestemmia – la distruzione delle immagini a cui era deputato il compito

---

<sup>358</sup> Il termine è impiegato da Pasolini secondo l'accezione elaborata dal sociologo Emile Durkheim a proposito del suicidio. Tra i quattro tipi di suicidio che il sociologo analizza, quello che sembra aver colpito Pasolini è il concetto di «suicidio anomico», che indica la mancanza di leggi sociali che siano in grado di mantenere entro dei limiti il comportamento dell'individuo. Se egli giunge a parlare di «anomia cronica», dovuta al continuo mutamento della società industriale, Pasolini sembra recuperarne il concetto, declinandolo in maniera peculiare a proposito del film *Medea*, che intrattiene col *San Paolo* un rapporto significativo. Cfr. P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1476. Cfr. inoltre P.P. Pasolini, *Prologo [dal programma di sala]*, in *Teatro*, cit., pp. 319-321.

<sup>359</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 1031.

<sup>360</sup> Egli appare identificabile in Giovanni XXIII, cui il film immaginato da Pasolini è dedicato. In epigrafe egli infatti scrive: «A quell'uomo delizioso/che fu Giovanni XXIII», P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 995.

di *representare* il divino – a divenire per l’istituzione ecclesiastica giustificazione dello sterminio decretato dal Papa ai danni degli eretici. Se è attorno al simbolo che è possibile costituire una città e una comunità organizzata, è la sua distruzione, innanzitutto, a risultare eversiva e, perciò, a dover essere in ogni modo ostacolata. La distruzione delle immagini codificate<sup>361</sup> si presenta come un imperdonabile che, contemporaneamente, mobilita il potere ecclesiastico alla distruzione dei corpi che l’avevano operata e lascia intravedere la nuova estetica che Pasolini, nel progetto, vuole indicare.

Attraverso un susseguirsi di primi piani del volto del nuovo Papa e di Totari sulla folla di cardinali, Pasolini traduce in immagine l’autorità della Chiesa, la potenza dell’istituzione. Gli emissari dell’Autorità giungono ad annunciarne a Bestemmia il loro verdetto: Bestemmia e i suoi, coloro che «*adoravano Dio vivendolo*» non possono che essere «banditi dalla città dove

---

<sup>361</sup> Se tale sequenza potrebbe apparentemente configurarsi come legata a una prospettiva “iconoclasta”, in realtà la questione appare più complessa. Ancora una volta, è a partire dal dibattito teologico-estetico che ha caratterizzato il cristianesimo che essa può essere maggiormente compresa. Senza pretendere di definire esaustivamente un dibattito e una storia che si sono protratti per secoli, occorre ricordare come la controversia sulla liceità di rappresentare o di tradurre in immagine il divino fattosi uomo («immagine del Dio invisibile», Col 1, 15; cfr. 2Cor, 4,4) – la controversia tra iconoclasti e iconofili – sia stata centrale per la formazione di una “teologia dell’immagine”. Se quest’ultima infatti, secondo Emanuela Fogliadini, si è potuta sviluppare (nei Concili che si tennero tra il 754 e l’843), per la prima volta, proprio a partire dalla necessità di fronteggiare le posizioni iconoclaste a partire dal Concilio di Hieria, le oscillazioni e le contese indicano la profondità di una questione che – a partire dal dato teologico – si estende al di là da esso, convocando in sé la questione – che vedremo dirimente – della stessa *carne* dell’immagine (e della sua “istituzionalizzazione”). Se durante il Concilio di Hieria, che ratifica la posizione iconoclasta, Clemente V aveva potuto sostenere l’impossibilità di rappresentare Cristo teorizzando una sostanziale identità tra soggetto rappresentato e immagine che, circoscrivendo il divino, l’avrebbe negato, nel Concilio di Nicea (787) – come già nel Concilio del Trullo – è a partire dall’Incarnazione che gli iconofili legittimano la propria posizione, indicando proprio nell’Incarnazione di Cristo ciò che avrebbe sancito la possibilità – e il dovere – dell’immagine, venerabile ma non adorabile, della divinità, presente simbolicamente in essa. A Nicea, avranno la meglio gli iconofili, la cui posizione sarà infine decretata come “trionfo dell’Ortodossia” nell’843 – dopo il sorgere di un Secondo iconoclasmo e l’ingresso, nel dibattito, dell’Occidente, attraverso la corte carolingia. Non è possibile qui approfondire ulteriormente una questione così complessa, che ci condurrebbe lontano dal lavoro in corso e dalle questioni pasoliniane, che pure si misurano con la possibilità di restituire, nell’immagine, la *sacralità* assolutamente peculiare di ciò che il poeta tenta di mostrare. Appare invece interessante che, nonostante l’apparente caratura *iconoclasta* della posizione pasoliniana, essa sembra sottrarsi a tale prospettiva tanto quanto alle implicazioni iscritte nella posizione “iconofila”. Se infatti delle posizioni di Clemente V, il Concilio di Hieria, pur non approvando l’argomentazione dell’identità tra immagine e soggetto, aveva ammesso l’impossibilità di rappresentare l’incarnazione divina proprio a causa della materia di cui sarebbe stata composta l’immagine (legno, pietra, tavola, colore); se, nella posizione iconofila, ciò che sembra permanere nell’icona è proprio la natura simbolica dell’immagine e se, come emerge in particolare nelle posizioni di Teodoro Studita, l’icona lascerebbe apparire la *persona* divina, nell’estetica pasoliniana è proprio la materialità – del sacro (del *sacer*, di Bestemmia e di Cristo) e dell’immagine filmica (la “carta che brucia” del cinema) – a dover apparire nell’immagine, per non tradire la *carne* di ciò che essa mostra. Allo stesso modo, il tentativo pasoliniano sembra essere proprio la creazione di un’immagine in cui non permanga il simbolo, in cui possa prodursi la disattivazione – complessa, ma operante in particolare nel *San Paolo* – di quel dispositivo di “persona” su cui la stessa teologia politica occidentale ha potuto fondarsi, per lasciar apparire – come appare evidente in *Bestemmia* – la *sacralità* dell’esistenza, nella sua esposizione. Sulla ricostruzione storica, teologica e filosofico-estetica del dibattito sull’icona, cfr. E. Fogliadini, *L’invenzione dell’immagine sacra. La legittimazione ecclesiale dell’icona al secondo Concilio di Nicea*, Jaca Book, Milano 2015; Id., *L’immagine negata. Il concilio di Hieria e la formalizzazione dell’iconoclasmo*, Jaca Book, Milano 2013. Cfr. inoltre M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell’iconoclastia*, Laterza, Bari 2005.

*Dio si rappresenta e si nomina e dove le sue lodi si cantano*»<sup>362</sup>. Ancora una volta istituzione, santità e rappresentazione si configurano come strettamente intrecciate nell'opera del poeta.

La città diviene luogo della rappresentazione e della nominazione, in cui si attribuisce un nome e un'immagine a ciò che sembra coincidere con il puro darsi della realtà; nominare e rappresentare sono gli atti a partire dai quali diviene possibile organizzare un mondo, collocare, a partire da una trascendenza, l'*irrealtà* nel tessuto del *reale*.

Così come Bestemmia distrugge le immagini della fede, così, di fronte all'annuncio della fine prossima, la morte appare come una domanda a cui nessuna parola, ma solo il «corpo martoriato» può dare risposta; Bestemmia, accettando il martirio, invita gli altri, col suo solo esempio, a farsi suoi imitatori<sup>363</sup>. Se l'organizzazione è, insieme, ripetizione degli antichi gesti del potere, che ne conserva il carattere di “dominio”, e creazione di un contro-potere rivoluzionario ed eretico; se la santità si presenta come rivelazione del mondo così com'è ma, insieme, come inveramento della logica del sacrificio funzionale al potere, così, in un'ambiguità radicale che comincia a permeare l'opera dell'autore, Bestemmia risulta straordinariamente simile tanto a Cristo – che gli appare come nient'altro che un uomo sofferente – che ai suoi assassini fascisti, venuti per ucciderlo come «russi bianchi o fascisti del 22»<sup>364</sup>, anch'essi “pieni di Dio”, strumenti attraverso cui «Dio uccide sé stesso» nei suoi santi<sup>365</sup>.

In quest'assoluta somiglianza che sembra rompere con qualunque somiglianza per introdurre, nella storia, l'*ambiguità del dissimile*, si delinea un'intensità in grado di sconvolgere l'intera opera. Tra santità e istituzione, tra esempio e rappresentazione, tra a-logia e nominazione, la tensione si intensifica, aprendo ad ulteriori sviluppi che, inficiando ogni lettura lineare del progetto che tradurrebbe le polarità delineate in pure opposizioni, apriranno un varco nella lettura della politica dell'immagine inaugurata nel *San Paolo*.

### 3.3 Un nuovo realismo: le parole della Carne

---

<sup>362</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 1055, corsivo dell'autore.

<sup>363</sup> Scrive Pasolini: «Egli, col suo silenzio, preparato alla morte,/voleva certamente dire:/Siate come me, pieni di Dio». Bestemmia dunque si esprime attraverso il linguaggio dell'esempio: «Il linguaggio più alto/dell'esempio è quando l'esempio è quello di un martirio». *Ivi*, p. 1057. È possibile individuare nell'invito muto di Bestemmia ai suoi compagni l'invito paolino in 1Cor, 11,1: «Siate miei imitatori, come anche io lo sono di Cristo».

<sup>364</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 1088.

<sup>365</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 1098-1099. I soldati del papa, i poliziotti, risultano simili in tutto e per tutto a Bestemmia, a Nicolino, ad Agonia, essi stessi assassini sottoproletari che, come nota Marx nel suo famoso scritto dedicato a *Luigi Napoleone Bonaparte*, sempre il potere ha impiegato per sopprimere rivolte e rivoluzioni. Tuttavia, come vedremo, se il martirio (di cui il sottoproletariato è olocausto) libera, l'ambiguità, paradossalmente, salva.

A partire da *Bestemmia*, Pasolini riflette dunque sulle possibilità rappresentative di una “santità sottoproletaria” che, però, mostra già i segni di quel peculiare, ambiguo intreccio tra santità e istituzione che assumerà nuove tinte nel progetto per un film su San Paolo. È però in *Bestemmia* che la riflessione su tali questioni si impone come necessità di un ripensamento dell’immagine, della formulazione di un nuovo realismo che, distinguendosi dal realismo – già delineato – sviluppato nel primo decennio romano sulle orme di Auerbach – reca già la traccia inconfondibile del passaggio di Paolo.

Se, come abbiamo visto, *Bestemmia* fa parte di quel vasto insieme di opere pasoliniane che appartengono al regime dell’*incompiuto*<sup>366</sup>, Pasolini pubblica nel 1967, appena un anno prima della seconda revisione al progetto su San Paolo, una parte, rimaneggiata, del progetto *Bestemmia*; esso appare sulla rivista “Cinema e film” con il titolo *Frammento sul realismo*.

Quanto Pasolini annota nel *Frammento* – che si propone come un vero e proprio manifesto estetico e poetico – iscrive in *Bestemmia* il tentativo del poeta di sottrarsi al realismo “figurativo” che aveva caratterizzato le sue opere precedenti, a partire da *Accattone* fino al *Vangelo secondo Matteo*, opera di cui il *San Paolo* avrebbe – almeno nelle intenzioni dell’autore – recuperato alcuni stilemi, in particolare alcuni elementi sonori e la forma “magmatica” del *cinema-verità*.

Se tra il primo film pasoliniano e il *Vangelo* si iscrivono alcune differenze estetico-formali e teoriche particolarmente significative<sup>367</sup> (già evidenziate), entrambi, tuttavia, sembrano rispondere a una forma di realismo – di matrice cristiana – che è possibile definire con il termine auerbachiano di «realismo creaturale»<sup>368</sup>. Il realismo creaturale pasoliniano trova nel cinema

---

<sup>366</sup> È noto, in tal senso, il lavoro di Antonio Tricomi che, concentrandosi sul tratto del “non finito” nelle opere pasoliniane, giunge a individuare in esso ciò che caratterizza l’intera opera del poeta. Cfr. A. Tricomi, *Sull’opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Carocci, Roma 2005.

<sup>367</sup> Nel *Vangelo*, parallelamente allo sviluppo di una sorta di “terzomondismo” o meglio “panmeridionalismo” che spinge Pasolini a individuare nel “sud del mondo” una categoria politica ed estetica in grado di mettere in crisi tanto l’ideologia borghese che quella borghese-marxista (socialdemocratica), il tentativo di mostrare un soggetto in sé sacro – Cristo e il suo pre-testo, il *Vangelo* – aveva imposto al poeta una diversa tecnica di ripresa: non più ieratiche, lente panoramiche, ma immagine magmatica, scomposta, in grado di spostare l’occhio della macchina all’interno della materia, dei suoi movimenti, delle sue oscillazioni, fino all’irregolarità del montaggio e dei raccordi (già parzialmente sperimentati nei film precedenti). Tra il darsi magmatico dell’immagine e l’assoluta fedeltà alla Lettera Pasolini sperimenta alcuni stilemi che troveranno forma nel progetto cinematografico su San Paolo. Le differenze, che emergeranno già in *Bestemmia* nel tentativo di mostrare non più il “sacro” sottoproletario, ma il punto in cui tale sacralità si traduce in una problematica “santità”, saranno senz’altro dirimenti, ma l’influenza del lavoro precedente continuerà a mostrarsi in alcuni tratti significativi dell’immagine.

<sup>368</sup> Erich Auerbach, in *Mimesis*, conia questa espressione per descrivere il realismo medievale di matrice cristiana che si sviluppa in particolare tra il Trecento e il Quattrocento. Il concetto di creaturale [*kreatürlich*] avrà dunque origine nell’antropologia cristiana, per poi separarsene definitivamente eliminando ogni richiamo ad una trascendenza e concentrandosi interamente nell’immanenza della sofferenza e della fragilità creaturale. Il termine

la lingua in grado di dire la vita di coloro che abitano ai margini della storia, di mostrare quanto «è soggetto al dolore e alla caducità», e per cui il poeta non può che provare «una pietà talvolta dura e impietosa», espressione di «affetto, di tenerezza sviscerata e quasi impudica» per la creatura<sup>369</sup>, per chi non appartiene ad altro che al mondo, nella sofferenza che lo attraversa e ne informa, pur nelle forme più risibili, l'esistenza. Tale peculiare forma di realismo – che nel cinema giunge, attraverso il procedimento “auerbachiano-pasoliniano” della soggettiva libera indiretta, a far vacillare persino qualunque chiara distinzione tra realismo e idealismo –, si traduce in una ripresa della tradizione stilistica e pittorica<sup>370</sup> che, sulle orme di Longhi – ma anche in una radicale prossimità con l'operazione tentata da Aby Warburg – ri-scrive nel cinema le *pathosformeln* ereditate dalla “storia delle forme”, per mostrare ciò che era stato, nella storia e nel regime rappresentativo, rimosso. La temporalità *sopravvivente* (*Nachleben*)<sup>371</sup> incarnata dal sottoproletariato – che si configura come una temporalità altra che *persiste*, malgrado la sua rimozione, nella memoria come energia psichica virtualmente latente nella storia dell'umanità – erompe in maniera *sintomale* nell'immagine. Le *Pathosformeln* (formule di *pathos*) che Pasolini installa nel cinema, recuperate dalla tradizione, divengono archivio di modelli figurativi in grado di dar forma alla sacralità del creaturale. Se, per compiere tale operazione, Pasolini impiega nei primi film *pathosformeln* cristiche e modelli figurativi masaceschi e caravaggeschi, nel *Vangelo secondo Matteo*, proprio laddove Pasolini si trova “costretto” ad abbandonare la «sacralità tecnica» dell'opera per introdurre l'amalgama, i modelli figurativi sono esplicitamente impiegati quale tentativo di mostrare Cristo e, con esso,

---

creaturale sarà infatti definito in una *Nota del traduttore* che accompagna l'edizione americana di *Mimesis*, in cui si specifica: «*Kreatürliches*: neologismo degli anni venti, che implica il concetto della sofferenza a cui si è soggetti in quanto creature mortali». (E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2010, p. 255). È propria del realismo creaturale quella *mescolanza degli stili* che permette a Pasolini di esprimere la dimensione sottoproletaria e il suo carattere tragico in accordo con la teorizzazione auerbachiana della dimensione tragica del quotidiano.

<sup>369</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Corporale*, In *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, cit., p. 2022.

<sup>370</sup> Ricordiamo quanto dichiara Pasolini a proposito della peculiare soggettiva libera indiretta adottata nel *Vangelo secondo Matteo*, istituendo un rapporto diretto tra questo particolare sguardo, i riferimenti pittorici impiegati e il proprio realismo: «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», P.P. Pasolini, *Marxismo e cristianesimo*, cit., pp. 808-809.

<sup>371</sup> Sul concetto di *Nach-leben* (letteralmente “dopo-vivere”) e la sua relazione alla temporalità dell'immagine risulta imprescindibile il testo di Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

i duemila anni di storia che ne separano l'avvento dal presente, per «strapparne ai preti» – e alla cultura borghese *tout court* – «il monopolio»<sup>372</sup> e reinventarne l'eredità.

L'operazione tentata nel *Vangelo* è dunque, in tal senso, in linea con quanto sperimentato nei film precedenti, pur distinguendosi da essi. Nel *Vangelo secondo Matteo*, infatti, lettera e immagine – tradizione scritturale e tradizione pittorica – divengono entrambi moduli e matrici con cui il cinema deve inevitabilmente confrontarsi nella propria operazione di ripensamento del reale e delle prospettive politiche in esso sepolte. Se nel *Vangelo secondo Matteo* «Pasolini aveva concepito la vicenda cristologica, da un lato, come fatto storico-culturale da evocare attraverso i codici stilistici della tradizione pittorica e letteraria che l'hanno veicolato; dall'altro [...] come verità immanente a ogni singola vita, dunque da descrivere in modo realistico»<sup>373</sup>, ciò appare evidente nella sequenza in cui Maria appare, gravida, agli occhi di Giuseppe<sup>374</sup>. La sua maternità «purissima ma realistica» implica una forma di realismo inscindibile dall'immagine che, insieme a quella della crocifissione, è per Pasolini, una delle immagini più tipiche della vita dell'uomo. La tradizione iconografica risulta dunque parte integrante dall'esperienza della sacralità che è in gioco nel film, senza però assumere un carattere «agiografico» o «aprioristico». In esso, infatti, «il realismo consiste nel fatto che intorno alla Madonna ci sono gli oggetti reali, e perciò stesso commoventi e infine sacri, della sua reale vita

---

<sup>372</sup> Scriveva Pasolini nel 1961: «Nulla muore mai in una vita. Tutto sopravvive. Noi, insieme, viviamo e sopravviviamo. Così che anche ogni cultura è sempre intessuta di sopravvivenze. Nel caso che stiamo ora esaminando, ciò che sopravvive sono quei famosi duemila anni di *imitatio Christi*, quell'irrazionalismo religioso. Non hanno più senso, appartengono a un altro mondo, negato, rifiutato, superato: eppure sopravvivono [...] Io coi miei avi ho costruito le chiese romaniche, e poi le chiese gotiche, e poi le chiese barocche: esse sono il mio patrimonio, nel contenuto e nello stile. Sarei folle se negassi tale forza potente che è in me: *se lasciassi ai preti il monopolio del Bene*». P.P. Pasolini, *Marxismo e religiosità*, in "Dialoghi con Pasolini" su *Vie Nuove* 1961, in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e la società*, cit., p. 984.

<sup>373</sup> S. Gentili, *Novecento scritturale*, cit., pp. 150-151.

<sup>374</sup> P.P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, in *Per il cinema I*, cit., p. 487. Pasolini lega esplicitamente i richiami pittorici del film all'impronta longhiana della sua ispirazione figurativa. In un'intervista rilasciata a Maurizio Ponzi nel 1965, alla domanda sui richiami pittorici rintracciati nel *Vangelo*, Pasolini risponde: «Io ho studiato con Longhi a Bologna, dovevo laurearmi con lui, poi persi la tesi durante la guerra e dovetti laurearmi su Pascoli, ho quindi una formazione di fondo pittorica, ho un grande amore per la pittura, per una certa pittura del Quattrocento, del Cinquecento, cioè, per esempio, Masaccio e Piero della Francesca, la scuola officina ferrarese, un po' il gusto di Longhi che mi è rimasto dentro come rimangono dentro le cose della formazione giovanile. Questa mia formazione figurativa pesa sì in tutti miei film, cioè l'immagine la vedo sempre più figurativamente che fotograficamente [...]. La pittura fa parte della mia intelaiatura culturale e deve apparire implicitamente, se qualche volta appare esplicitamente lo appare al di fuori dei precisi riferimenti pittorici e quando mi accorgevo dietro la macchina da presa che qualcosa potesse ricordare la ricostruzione di un quadro, distruggevo immediatamente. Cercavo di fare tutto il più cinematograficamente possibile. Però naturalmente degli echi della pittura ci sono, c'è Duccio, c'è il Mantegna, ma non certo un pittore preciso o una scuola precisa, riferimenti generici. Quello che si vede di più è Piero della Francesca però, i vestiti dei farisei e dei soldati romani sono presi proprio da Piero della Francesca». P.P. Pasolini, *Intervista rilasciata a M. Ponzi*, in *Per il cinema II*, cit., p. 2886.

di sposa povera»<sup>375</sup>, veicolati, però, da modelli figurativi tra cui, in particolare, la *Madonna incinta* di Piero della Francesca a Sansepolcro<sup>376</sup>.

In *Bestemmia*, però, la prospettiva pasoliniana muta radicalmente; Pasolini immagina un nuovo rapporto tra il sacro e l'immagine, esplicitamente teorizzato – prima della pubblicazione sulla rivista “Cinema e Film” – in sceneggiatura, nella sequenza in cui trova forma l'evento che invade la vita di Bestemmia: la visione di Cristo. Lo statuto della visione è così presentato da Pasolini:

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<sup>377</sup>.

Tra il Cristo visto da Bestemmia e Bestemmia visto dallo spettatore, non c'è dunque, scrive Pasolini «fisica» differenza. La fisicità dell'immagine cinematografica, centrale per comprendere le implicazioni dell'analogia sperimentata da Pasolini nel progetto per un film su San Paolo, istituisce, *tra due* – tra la divinità di Cristo e la vita «debole come una fiammella» di Bestemmia – un rapporto che non si configura come una somiglianza ma, più radicalmente, come una fisica complicità, dettata dalla rottura della *gerarchia dell'immagine*. La stessa cristologia pasoliniana muta, infatti, radicalmente. Nel frammento che sarà pubblicato nel 1967 sulla rivista “Cinema e film”, Pasolini ne presenta i tratti a partire dalla posizione *singolare* in cui lui, in quanto poeta, si trova a operare. Giunto a «più di quarant'anni» a un momento della vita in cui si torna come adolescenti, Pasolini tenta, in un vertiginoso moto a ritroso, di tornare indietro «ancora più indietro». *Abiurando*, secondo un'operazione compiuta più volte il poeta, da quanto fino a quel momento sperimentato, Pasolini scrive:

Alle origini di un'educazione che scatenò le passioni, non

avrei potuto trattenermi, incontenente,

---

<sup>375</sup> P.P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, cit., p. 490. È inoltre l'eccessivo realismo con cui Pasolini pensava di mostrare la gravidanza della Vergine che sarà criticato da don Andrea, della Pro Civitate Christiana, con cui, come abbiamo visto, Pasolini si confronta durante l'elaborazione del film. Cfr. P.P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo. Note e notizie sui testi*, cit., pp. 3084-3085.

<sup>376</sup> Maria è inizialmente mostrata in figura intera, come «una giovinetta del popolo», caratterizzata da un'umiltà totale. Tuttavia, scrive Pasolini, «c'è in essa qualcosa di regale: e, per questo, penso alla *Madonna incinta* di Piero della Francesca a Sansepolcro: la madre bambina. Il ventre leggermente gonfio, appunto, per la sua miracolosa gravidanza, dà a quella giovinetta che tace, col suo dolore, una grandezza quasi sacrale», P.P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, cit., p. 490.

<sup>377</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 1016.

dall'immaginare il Cristo d'una visione,  
 scolpito con luci e ombre,  
 e colori, il tetro morello o l'ocra,  
 o il sangue di bue o il blu di Prussia, disteso come  
 manto prezioso tra mura scolorite di case contadine lontane;  
 monumento di una severa idea umana  
 dell'umile grandezza;  
 grazia e grandiosità fuse insieme in un secolo di chiaro scuro;  
 o in stagioni più atroci, tra porpora e peste,  
 e carnevali, con modelli ripescati dalle tompe,  
 e vestiti, già putrefatti, di vesti ceree, rosse e verdi,  
 come ciliegie e l'insalata...  
 Oggi, la mia cristologia non più imberbe ma ancora barbarica (e  
 vuole esserlo) teme di fallire  
 Se non suscita invece un'idea di Cristo Anteriore  
 a ogni stile, a ogni corso della storia,  
 a ogni fissazione, a ogni sviluppo; vergine [...] <sup>378</sup>

A partire dalla visione di Bestemmia, Pasolini immagina dunque una «cristologia barbarica», che non rappresenti né evochi l'immagine di Cristo così come essa è stata fissata dalla tradizione, dalle forme cristallizzate dell'iconografia che ne hanno configurato l'immagine nella memoria collettiva. L'operazione poetica di Pasolini assume già i tratti paolini della *kenosis*<sup>379</sup>, dello svuotamento che svuota persino la visione di Cristo da ogni eccezionalità, che si staglierebbe verticalmente imponendo un nuovo potere, un nuovo simbolo. È grazie al cinema che questo processo *kenotico* può avvenire. Il cinema, infatti, come Pasolini teorizza esplicitamente in *Empirismo eretico*, esprime la realtà con la realtà<sup>380</sup>, senza sovrapporvi la

<sup>378</sup> P.P. Pasolini, *Appendice a Bestemmia*, in *Tutte le poesie II*, cit., pp. 1111-1112.

<sup>379</sup> La *kenosis*, ossia lo "svuotamento", è teorizzata da Paolo in Fil2, 7. Cristo, «essendo in forma di Dio», «svuotò se stesso assumendo la condizione di schiavo... Umiliò se stesso facendosi obbediente fino alla morte e alla morte di croce». La *kenosis* si configura dunque come un processo che risulta inscindibile dall'*incarnazione*, a cui il nuovo materialismo pasoliniano sembra già riferirsi. Attraverso lo "svuotamento" con cui Cristo assume forma umana, nell'umiltà della sua condizione, può darsi la redenzione. Il rapporto tra *kenosis*, carne (*sarx*) e debolezza (*astheneia*) assumerà una forza inedita nel progetto pasoliniano su *San Paolo*, in cui ciò che lega tale rapporto ad una teoria dell'immagine si fa evidente come tentativo di mostrare la *carne* del reale, che tuttavia si complica nella prospettiva di una riflessione radicale sul "corpo" dell'istituzione. La centralità del rapporto tra *kenosis*, incarnazione e immagine (nel senso, anche, della stessa possibilità della visibilità e dell'immagine) a partire da Paolo, è indagata da Maria José Mondzain nello scritto *Il commercio degli sguardi*, Medusa Edizioni, Milano 2011, pp. 55-61.

<sup>380</sup> «Se il cinema altro non è dunque che la lingua scritta della realtà (che si manifesta sempre in azioni), significa che non è né arbitrario né simbolico: e rappresenta dunque la realtà attraverso la realtà. [...] Esprimendomi attraverso la lingua del cinema – che altro non è, ripeto, che il momento scritto della lingua della

gerarchia simbolica orale-grafica<sup>381</sup>. Eludendo il carattere evocativo del linguaggio grafico che evoca la realtà *presentificandone* l'assenza, il cinema infatti impiega i segni iconico-figurativi della realtà. Se tra Cristo e Bestemmia, nel progetto pasoliniano, non c'è «fisica differenza», ciò è possibile perché il cinema stesso, in quanto lingua scritta della realtà, non produce un'identificazione tra Bestemmia e Cristo – o tra immagine e realtà – ma introduce una differenza che però non risponde ad alcuna fissazione simbolico-gerarchica. Scrive infatti Pasolini:

Realtà riprodotta con la realtà; senza  
Un solo ricordo di poemi e pitture;  
voglio non solo non conoscere il Dante o il Masaccio  
o il Pontormo che a lungo hanno dominato  
i miei occhi, il mio cuore,  
i miei sensi: ma non voglio  
neanche  
conoscere la lingua e la pittura.  
Voglio che quel Cristo si presenti come Cristo in realtà. Non  
è forse una buona ragione  
Perché questo sia un film, non un poema?<sup>382</sup>

Il poeta-regista, non evocando le cose, non nominandole, intende mostrare<sup>383</sup> un uomo «in carne e ossa», «con una vera croce», «chiodi veri» – fino al limite ideale del vero dolore – per produrre una visione della realtà così com'essa è, nient'altro che sé stessa, nella sua radicale ambiguità. Pasolini, ancora sulla scorta di Auerbach, dichiarerebbe così *adempiuta* la sua aspirazione di ragazzo.

---

realtà – io resto sempre nell'ambito della realtà: non interrompo la sua continuità attraverso l'adozione di quel sistema simbolico e arbitrario che è il sistema di linsegni, che per “riprodurre la realtà attraverso la sua evocazione”, deve per forza interromperla». P.P. Pasolini, *Empirismo Eretico*, cit., p. 229. Pasolini elabora in *Empirismo Eretico* il proposito di fare una vera e propria semiologia della realtà. Egli teorizza infatti che la realtà stessa sia un linguaggio, il primo linguaggio, chiamato appunto *Ur-codice*. La realtà è a tutti i livelli segnica, un sistema di segni leggibili e codificabili che si costituiscono come linguaggio fisico, linguaggio dell'azione, linguaggio scritto-parlato. La letteratura tenta di tradurre questa realtà attraverso i linsegni, mentre il cinema esprime la realtà con la realtà stessa, attraverso i segni che la costituiscono.

<sup>381</sup> Sebbene anche il cinema implichi la possibilità della «doppia articolazione», come Pasolini tematizza rispondendo alle critiche rivoltegli da Christian Metz, per cui il cinema – al contrario di quanto ritenuto da Pasolini – non sarebbe lingua, ma linguaggio proprio perché mancherebbe della struttura della doppia articolazione, i segni della lingua del cinema non sono traducibili nei segni della lingua orale-grafica: il cinema infatti opera attraverso i segni della realtà che Pasolini definisce «iconico-figurativi».

<sup>382</sup> P.P. Pasolini, *Appendice a Bestemmia*, p. 1112.

<sup>383</sup> «Nel film ch'io penso, e ti faccio pensare, / sono un mago che non nomina le cose ma le mostra», *Ibidem*.

Se la realtà, nel cinema, scrive Pasolini, «assomiglia soltanto» alla «vera realtà», essa stessa è, tuttavia, una realtà. Tutta la differenza che, allora, intercorre tra Cristo e Bestemmia e tra la visione di Bestemmia e la visione dello spettatore e del regista<sup>384</sup>, non starà che nel movimento, nella leggera flessione, nell'angolatura assunta attraverso una deviazione minima, persino insignificante, quasi un nulla di movimento della macchina da presa. Uno scarto differenziale mette in tensione la realtà e la realtà dell'evento-Cristo con la propria stessa visibilità; «duemila anni di opere sono passati, fortunatamente, invano»<sup>385</sup>.

Cristo, «vero, materialmente vero» parlerà allo spettatore – nel film da farsi – con il linguaggio di sé stesso; non con «i vecchi simboli», ancora necessari nella sceneggiatura, ma con un linguaggio altro, «anteriore a ogni altro parlare: con le *parole della Carne*»<sup>386</sup>.

Il nuovo realismo pasoliniano giunge così a un punto decisivo, in cui evidente è la marca paolina.

Se, infatti, nel descrivere l'immaginazione cinematografica della visione di Bestemmia, Pasolini scriveva che non c'è «materiale differenza» tra Cristo e Paolo, per poi giungere a scrivere, come abbiamo visto, «fisica differenza», nel 1967 Pasolini modificherà ancora una volta tale sintagma scrivendo che, tra Cristo e Bestemmia, non si dà «carnale differenza». La trasformazione dell'enunciazione del nuovo realismo che Pasolini tematizza nella variazione da «materiale» a «carnale» si pone sotto il segno ambiguo di Marx e Paolo<sup>387</sup>.

Se Bestemmia e Cristo non sono altro che oggetti che parlano con la loro semplice presenza, anche senza parlare, le *parole della Carne* non dicono altro che un resto inaggrabile – l'essere di Cristo nient'altro che un uomo morente, come un anonimo che muore stretto tra le lamiere di un camion, e la debolezza di Bestemmia, la sua vita di barbaro. Il processo di *svuotamento*

---

<sup>384</sup> Scrive Pasolini: «E io peccerei contro la mia teoria stessa/Se non vedessi Bestemmia come oggetto che parla/Anche senza parlare./con la sua semplice presenza, /con la sua semplice azione, /con il suo semplice esserci./Egli è oggetto!/Io non lo creo, ma ho con lui un dialogo, un vero dialogo,/come con quel ciuffo d'erba su cui posano i suoi ginocchi,/l'erba delle oche e dei moscerini,/che è lei a parlarmi, /a dirmi quello che è:/e se ho un colloquio, come tra pari, con l'erba,/dovrò pure averlo anche con Bestemmia!/-e lo sarà, nel film!/- ora non stendo che un progetto». P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 1018. È chiaro il rinvio pasoliniano alle teorie sul cinema sviluppate, negli stessi anni, nei saggi poi raccolti in *Empirismo eretico*. A proposito del linguaggio dell'azione (o del comportamento) come *Ur-codice* della realtà, che permette di “decifrare” Bestemmia – e, con esso, l'immagine – ben prima che egli si esprima attraverso il codice della lingua orale-grafica, cfr. P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà, Empirismo eretico*, cit., pp. 198-208.

<sup>385</sup> P.P. Pasolini, *Appendice a Bestemmia*, cit., p. 1113.

<sup>386</sup> *Ibidem*.

<sup>387</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia. Note e notizie sui testi*, cit., p. 1732-1733. Fa notare in proposito Sonia Gentili: «Il mio “sostanziale” è parafrasi tecnica dell'aggettivo impiegato dallo scrittore, eletto inizialmente in un ambito lessicale marxiano e poi subito revocato in dubbio e quindi inesorabilmente rimpiazzato, nel frammento-manifesto dato alla stampa, con il lessico teologico del dio incarnato» (S. Gentili, *Novecento scritturale*, cit., p. 151).

dell'immagine e del simbolo (figurativo o grafico) mostra, dunque, il *farsi carne*<sup>388</sup> – cui il processo *kenotico* risulta, nella tradizione cristiana e paolina, legato – come un nuovo imperativo estetico, politico, poetico.

Tuttavia, un realismo tanto estremo da escludere qualunque mediazione condurrebbe, al limite, all'impossibilità di scrivere, di parlare, persino di filmare<sup>389</sup>. Se il nuovo materialismo pasoliniano si configura come un materialismo della *carne* che, parlando nell'immagine<sup>390</sup>, intrattiene con la parola (e con la Parola) un rapporto peculiare, nel *San Paolo*, laddove la tensione tra Legge e grazia, carne e pneuma, santità e istituzione si rivelerà in tutta la sua problematicità esso giunge a una nuova, ancor più complessa, configurazione.

### 3.4 «Una santità equivoca»<sup>391</sup>

Nel gennaio 1967, quando il progetto di un film su San Paolo lavora l'immaginazione del poeta, Pasolini scrive, in conclusione ad un appunto che integra lo schema del progetto *Bestemmia*:

L'opera si divide in tre parti: ognuna finisce con l'apparizione dell'angelo che avverte Bestemmia che Dio lo lascia solo e libero (ed egli si trova dunque nella realtà e le faccende – l'empirismo, il pragmatismo del mondo): la I volta appena egli ha annunciato la sua prima fase eretica e ha dei seguaci (le suore che gettano i veli); per cui egli si trova nella necessità di riorganizzare la vita dei perseguitati

---

<sup>388</sup> Abbiamo già ricordato come a partire dall'Incarnazione – il farsi carne (visibile) di Dio, attraverso la *kenosis* – si sia potuta dare legittimazione all'icona. Risulta impossibile seguire qui un dibattito teologico-estetico assai complesso e articolato, che, intorno alla carne del corpo di Cristo ha suscitato le risposte di Ireneo, di Tertulliano, di Cirillo, impegnati nel tentativo di sancire la realtà dell'incarnazione di fronte alla sua negazione (per lo più a opera dei donatisti), e che con la definizione dell'unità ipostatica di Cristo, stabilita a Efeso nel 431, e soprattutto a Calcedonia nel 451, conobbe una svolta dirimente. Se, in una prospettiva estetica, risulta particolarmente interessante la posizione di Giovanni Damasceno che tematizza, nell'VIII secolo, la possibilità di figurare «la carne di Dio che è stata vista» conferendo centralità alla materialità (potremmo dire, semplificando) della redenzione e del supporto materiale dell'immagine (cfr. D. Guastini, *op. cit.*, pp. 34-37; 388-491), il *farsi carne*, nell'opera pasoliniana, nella paradossale “redenzione cinematografica” cui dà forma, pur non coincidendo con tale orizzonte, assume il lessico della carne e dell'incarnazione per immaginare un nuovo materialismo che, nell'impianto figurale *post-auerbachiano* del *San Paolo* si carica di ulteriori determinazioni. Si può notare, al momento, come la *carne* nella prospettiva pasoliniana sembri rispondere a qualcosa che insiste nell'immagine e nella realtà come «l'esperienza di un non-sapere della carne», che si traduce in uno sguardo peculiare, in un «guardare l'immagine nell'apertura della carne», e della *carne* stessa come apertura. Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Mondadori, Milano 2008.

<sup>389</sup> Il poeta stesso, nel presentarlo, descrive così tale processo: «Non mi distinguo dalla vita, per testimoniare./Non so scrivere, non so leggere, non so parlare», P.P. Pasolini, *Appendice a Bestemmia*, cit., p. 1113. Se le parole impiegate da Pasolini si riferiscono chiaramente alla capacità del cinema di non uscire dalla realtà imponendovi una schermatura simbolica, il realismo estremo da egli teorizzato giungerebbe al limite alla necessità di eliminare persino il filtro della macchina da presa.

<sup>390</sup> Anche nel lavoro teatrale *Affabulazione*, incentrato sul rapporto tra “figlizzazione del Padre” e sovranità del Figlio, Pasolini giunge a declamare la necessità di «Non parlare la parola, ma la cosa» (P.P. Pasolini, *Affabulazione*, in *Teatro*, Mondadori, Milano 2001, p. 851.

<sup>391</sup> P.P. Pasolini, *Charta (sporca)*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 99.

in una terra di nessuno comunista ecc; la seconda volta, nella pace di questa sua organizzazione (le meditazioni filosofiche ecc.) ed egli si trova ad amare carnalmente e umanamente la ragazza e ad affrontare la morte di Agonia; la terza volta alla fine, quando è già pronto alla morte ed egli si trova nella necessità di lottare<sup>392</sup>.

L'apparizione dell'angelo scandisce, nelle intenzioni del regista, l'andamento del film. Ogni apparizione annuncia una forma della necessità dell'organizzazione e della lotta. L'angelo – che compie l'ufficio divino in quanto *mediatore* tra il mondo sensibile e Dio<sup>393</sup> – annuncia, con la sua apparizione, la necessità *economica* dell'organizzazione, da cui ogni rivoluzione non risulta scindibile. Bestemmia, similmente a Paolo, è un *santo organizzatore*, un «poeta dell'azione»<sup>394</sup>.

Nella sequenza 19, tra le ultime scritte da Pasolini, una lunga carrellata segue il Papa scendere come una valanga verso gli eretici, camminando «controcielo»<sup>395</sup> – così come «controcielo» Pasolini immaginerà di mostrare, nel San Paolo, la prolusione di Luca sulla necessità dell'istituzione.

La carrellata sembra risucchiare tutto, nell'indietreggiare e nell'oscillare della macchina da presa che «lo coglie, lo perde, lo ritrova/tra facce tagliate, gomiti, braccia, stracci,/pidocchi, monili di servi»<sup>396</sup>. Frammentando la continuità dell'immagine, seguendo con la macchina da presa, a ritroso, l'incedere del potere venuto per distruggere, è ancora la carne, «la carne che non ha odore» ad assediare questa discesa che si fa «carne nel carname», ed è ancora a Paolo che è possibile ricondurre la descrizione pasoliniana del potere della *Chiesa Militans*, che nel Papa si incarna. Se la testa del vicario di Cristo è «disegnata come in un prepuzio», egli è definito da Pasolini, al termine della sequenza Prepuzio<sup>397</sup>. Così come nelle *Lettere* paoline, la divisione tra Prepuzio (Ebrei) e senza Prepuzio (Gentili) è espressione metonimica della

---

<sup>392</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia. Note e notizie sui testi*, cit., p. 1728.

<sup>393</sup> Cfr. G. Agamben, *Il regno e la gloria*, cit., pp. 514-534. L'opera pasoliniana appare costellata di figure angeliche, cui pertiene sempre una certa ambiguità.

<sup>394</sup> In *Empirismo eretico* Pasolini adotta la categoria di «poema dell'azione» a proposito della vita di Lenin, emblema del grande rivoluzionario e insieme dell'«arrabbiato». Se la sua figura appare in certo senso lontana dall'organizzazione nascente pensata in *Bestemmia*, essa appare però prossima alla figura paolina. Cfr. P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, cit., p. 200.

<sup>395</sup> «Ballando dentro l'obiettivo, tagliato/Ora a figura intera, ora dalle ginocchia in su,/ora nel solo busto, controluce,/che scende e parla, scende, parla/nel candido, orrendo aprile». P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 1079.

<sup>396</sup> *Ibidem*.

<sup>397</sup> «Da questo enorme Primo Piano sul Prepuzio/il cui disegno continua con la Tiara,/il naso a patata, la fessura della bocca/che vomita parole come fagioli, aristocratici/fagioli di padrone, le rughe tese dalle narici/agli angoli della bocca, a spaccare simmetriche il carname/del bue,/un nuovo Campo Lungo,/un'altra discesa,/col teleobiettivo balzellante/che ammassa il suo corpaccio coperto d'oro/tra grumi di altri corpi massicci, nasi/ciocche di capelli grassi e pidocchiosi,/deretani isterici di muli, mocciosi/il gregge di Dio,/ora scende a Strangolalli», *Ivi*, p. 1081.

divisione degli uomini secondo la Vecchia Legge, così Pasolini impiega la terminologia paolina<sup>398</sup> per dar forma alla scissione prodotta dalla Legge della Chiesa, che ripartisce funzioni e identità dividendo coloro che devono essere uccisi da coloro che uccidono, e che si mostra cinematograficamente nel rinculo del teleobiettivo che «apre un varco» tra gli assassini e «i burini arsi come tele di sacco»<sup>399</sup>.

Se, come abbiamo visto, nella notte che precede lo scontro con le truppe papali, Bestemmia – parlando ai suoi secondo gli stilemi che caratterizzano il discorso della montagna nel *Vangelo secondo Matteo* – tematizza “la necessità di morire”, nelle ultime sequenze il santo fondatore della misera e sublime chiesa che sancisce il ricominciamento del «tradimento di Dio», si fa immagine di un’ambiguità che sconvolge la sceneggiatura pasoliniana. All’ultima apparizione dell’angelo, nell’ultima sequenza del film, Pasolini affida quest’ambigua potenza.

L’angelo appare infatti nell’accampamento annunciando per la seconda volta a Bestemmia che Dio lo lascia solo e rivelando ciò che, ri-scoperto ed esibito, impone una nuova necessità, in cui necessità e caso divengono indistinguibili:

“Bestemmia”, disse l’angelo – tu preghi e ascolti,  
e sai di morire con la carne.  
Mi ha mandato Dio.  
Egli ha altrove i suoi santi  
Come tu volevi essere. Vengono soldati a ucciderti.  
Ma non a uccidere te solo. Questi sono fatti della terra.  
Sei libero, Bestemmia. Altra è la strada,  
dice il Signore, della tua santità.  
Quanto ti è stato vicino!  
Egli ti ha toccato mentre le puttane  
si amavano carnalmente tra sorelle  
E violentavano, le innocenti, un bambino.  
Ti è stato vicino ad aiutarti a fingere miracoli.  
Ti è stato vicino quando studiavi il modo di farli davvero.  
Ti è stato vicino quando hai dovuto occuparti degli uomini  
Anziché di lui. A ogni uomo il suo cuore,  
a ogni santo la sua santità. Sei libero!

---

<sup>398</sup> Paolo utilizza i termini «Prepuzio» e «Senza Prepuzio» per definire le divisioni nomistiche della Vecchia Legge, che dividevano i Gentili dai Giudei in virtù del rispetto della legge mosaica e della pratica della circoncisione. È chiaro l’intento paolino di *destituire* tali divisioni (Cfr. *Gal.* 3, 28).

<sup>399</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., pp. 1080-1081.

Il Signore ora si allontana da te. Ti lascia solo<sup>400</sup>.

Bestemmia resta solo, l'angelo annuncia che Dio si ritira da lui. Le parole dell'angelo però, rivelano una verità ulteriore, taciuta nel corso dell'intero progetto, che, *a ritroso*, installa nelle sue stesse fondamenta una soglia di indecidibilità. I miracoli che Bestemmia aveva compiuto si rivelano esser stati nient'altro che la *finzione* del miracolo. Se Bestemmia «non ha saputo abbandonare l'azione/neppure con l'aiuto del Signore», la santità non l'ha separato dalla sua carne<sup>401</sup>. Sotto il segno della *separazione* egli si è invece occupato della vita, ne ha ordinato *economicamente* il rivelarsi<sup>402</sup>. La santità di Bestemmia è sottratta anche all'eccezionalità del miracolo – in quanto Dio si è ritirato da lui<sup>403</sup> – e consegnata, così, a un fondo in cui luce ombra coesistono.

La vicenda di Bestemmia, sviluppata in modo apparentemente lineare, appare sotto una nuova luce: quella di una indistinzione tra santità e inganno, che si riflette con la propria ombra sulla stessa necessità dell'organizzazione, dell'istituzione di un movimento, di un contro-potere. L'intera sceneggiatura diviene soglia in cui le polarità si articolano senza che sia possibile alcun riduzionismo che le tradurrebbe in semplici opposizioni intintegrabili.

Che santità è, allora, quella di Bestemmia? Di essa, l'obiettivo non può che mostrarci la pura esteriorità che, nonostante tutto, fa di Bestemmia una fonte della grazia, perché «occupato fino all'orlo da Dio»<sup>404</sup>:

Tu, leggendo, devi leggere ciò

che vedrai- ciò che sentirai.

Perché te lo dico? Perché di Bestemmia

io, tu, non sappiamo più nulla.

Egli ci è stato rapito.

---

<sup>400</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 1102. L'apparizione dell'angelo si presenta, scrive Pasolini, come un'«annunciazione negativa» (P.P. Pasolini, *Bestemmia, Note e notizie sui testi*, cit., p. 1737).

<sup>401</sup> «Bestemmia era sulla terra/la sua anima non era volata/[...]Non aveva fatto alcun miracolo: non si era/ neanche allontanato dalla sua carne» *Ibidem*.

<sup>402</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia. Note e notizie sui testi*, cit., p. 1727.

<sup>403</sup> In un appunto alla sequenza 16, in cui l'abbandono di Dio è annunciato per la prima volta Pasolini scrive: «Il miracolo “falso” perché Bestemmia è lasciato libero e solo da Dio (quindi non può fare miracoli)». *Ivi*, p. 1736. A proposito del carattere non eccezionale della santità di Bestemmia, già iscritto nella rottura della gerarchia dell'immagine, si può leggere quanto Pasolini scrive nella sceneggiatura subito dopo la visione di Cristo: «Nulla è cambiato in loro, non illuderti!/Non succedono miracoli nelle anime! /Sono le stesse,/le stesse puttane che si sono strette tra sorelle,/pancia di troia contro pancia di troia,/che hanno giaciuto insieme in un'orgia che non sapeva di esserlo,/che hanno dato Nicolino a Bestemmia come una cavallina allo stallone, le stesse [...]». P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 1019.

<sup>404</sup> *Ivi*, p. 1047.

Davanti a lui non c'è che un obbiettivo  
con un microfono: davanti a lui cioè fuori di lui,  
dentro di lui c'è una Luce o una Tenebra  
che fanno, del nostro Bestemmia, una fonte della grazia [...]»<sup>405</sup>.

Se, dunque, «finchè la realtà di Bestemmia sarà preda di Dio» sarà possibile solo essere spettatori di ciò che un microfono e una macchina da presa ne mostrano, «quasi la sua vita interiore/fosse tagliata da lui e tornata all'assenza di cui l'utero della sua povera madre è la soglia»<sup>406</sup>, sulla soglia dell'assenza, la realtà – abbandonata ogni logica del miracolo e dell'eccezione – si rivela nella sua superficie cangiante, in cui presenza e assenza, affermazione e *ritiro* entrano in relazione.

Se Bestemmia distrugge, nella sequenza 12, tutti i vessilli, «i simboli della Madonna e di Cristo» e le effigi proprio nel momento in cui, ricreando l'istituzione che era venuto a distruggere, egli “ricomincia da capo” l'appropriazione della realtà creando un nuovo primitivo simbolo – una semplice croce di legno –, al tempo stesso la tensione apparentemente iconoclasta che anima l'operazione pasoliniana entra in rapporto con l'urgenza di una nuova immagine.

L'illeggibilità fissata negli occhi dell'angelo nel momento della sua prima apparizione (seq. 15) si riflette negli «occhi caldi di Dio» con cui Bestemmia li guarda. «Come visti da Bestemmia», quegli occhi, la loro «inimicizia [...] ambigua/perché pareva, forse, necessitata/da un più profondo disegno d'amicizia», «spogliando il reale significato delle parole dell'annunciazione»<sup>407</sup>, convoca *carnalmente* – attraverso l'impiego della soggettiva – lo spettatore nell'ambiguità della santità.

Il suo volto bifronte – inscindibile dal volto bifronte dell'organizzazione – traluce nell'immagine di una libertà inaudita.

Sotto il segno della *separazione*, Bestemmia, sapendo di essere abbandonato da Dio, diviene infatti finalmente, in tale abbandono, *libero*. Egli prende infine, la decisione di non accettare il martirio, di combattere contro coloro che solo per «per puro caso angelico o infernale» vengono a uccidere<sup>408</sup>.

Se, decidendo di combattere, Bestemmia si sottrae all'*agiografia* che ne avrebbe

---

<sup>405</sup> *Ivi*, p. 1046.

<sup>406</sup> *Ivi*, p. 1069.

<sup>407</sup> *Ivi*, p. 1058.

<sup>408</sup> Scrive infatti Pasolini nella sequenza 21, in cui immagina la discesa delle truppe papali e presenta, come un antico elenco d'eroi – per cui Pasolini aveva una particolare predilezione, come dimostra la poesia, ancora una volta di evocazione paolina, *Come Timoteo?*, dedicata a Aldo Braibanti e contenuta in *Trasumanar e organizzar*

addomesticato l'esperienza<sup>409</sup>, nella revisione del progetto su *San Paolo* cui Pasolini dà vita nel 1968 e nelle ulteriori e determinanti integrazioni che egli introduce nel 1974, la complessa relazione tra il volto santo e il volto clericale di Paolo condurrà il poeta a radicalizzare l'ambiguità, abbandonando anche Bestemmia come «simbolo paolino»<sup>410</sup> per concentrarsi direttamente su Paolo, per mostrare – nella tensione tra immagine, parola e scrittura – il rovescio di «un potere che non vuole nulla»<sup>411</sup>.

### 3.5 1974: Universalismo dell'istituzione e demonismo della scrittura

Nel 1974, come già ricordato, Pasolini lega esplicitamente il progetto per un film su San Paolo a *Bestemmia*, pensando, una volta fallito il proposito di fare di *Bestemmia* un film o un racconto autonomo, di intitolare proprio *Bestemmia* il film sull'apostolo. Vale la pena riportare un lungo frammento dell'intervista che Pasolini rilascia a Gideon Bachmann presso la Torre di Chia, sua nuova abitazione che, in quegli anni, è già invasa dagli appunti per la scrittura di *Petrolio*.

B. : Stai progettando un altro film?

---

–, i giovani “sottoproletari” venuti a uccidere Bestemmia e i suoi: «Qua e là i fratelli, chi accampato/per uccidere, chi per essere ucciso,/per puro caso vittima o assassino,/(per puro caso angelico o infernale)» (P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 1088), e poco prima scriveva: «Bestemmia guarda quell'ora della sua vita/in terra – come riconoscendola: uguali/sono i colpevoli e i perduti, uguale/è il silenzio degli atti che li dividono» (*Ivi*, p. 1085). Questa fondamentale irricognoscibilità è descritta da Pasolini nella raccolta poetica *Trasumanar e organizzar*, in un componimento in cui, non a caso, Pasolini si riferisce a Joaquin, giovane ragazzo brasiliano che appare anche nella raccolta *Empirismo eretico* come esempio impiegato da Pasolini per esprimere i diversi linguaggi della realtà, primo fra tutti il linguaggio dell'azione, o l'*Ur-codice*. Nel componimento *Gerarchia*, contenuto in *Trasumanar e organizzar*, Pasolini scrive: «Torniamo alla Favela/dove o non si pensa nulla/o si vuole diventare messi della Città/là dove i vecchi sono filo-americani –/Tra i giovani che giocano biechi al pallone/di fronte a cucuzzoli fatati sul freddo Oceano,/chi vuole qualcosa e lo sa, è stato scelto a sorte –/inesperti di imperialismo classico/di ogni delicatezza verso il vecchio Impero da sfruttare/gli Americani dividono tra loro i fratelli superstiziosi/sempre scaldati dal loro sesso come banditi da un fuoco di sterpi –/È così per puro caso che un brasiliano è fascista e un altro sovversivo;/colui che cava gli occhi/può essere scambiato con colui a cui gli occhi sono cavati./Joaquim non avrebbe potuto mai essere distinto da un sicario./Perché dunque non amarlo se lo fosse stato?/Anche il sicario è al vertice della Gerarchia,/coi suoi semplici lineamenti appena sbozzati/col suo semplice occhio/senz'altra luce che quella della carne/Così in cima alla Gerarchia,/trovo l'ambiguità, il nodo inestricabile». P.P. Pasolini, *Gerarchia*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 188.

<sup>409</sup> Scrive Pasolini: «Alla fine Bestemmia ritorna al mondo, e anziché dare la sua morte, al ricordo di quella gente che l'avrebbe subito mitizzato, esorcizzato facendolo santo, inserito nella lamentosa agiografica ecc. decide di offrire la sua lotta. Opporre la vitalità alla vitalità ecc., la rabbia della fede contro la rabbia mercenaria, i diritti della povertà contro la prepotenza della ricchezza. Prende le armi in mano – le armi delle rivoluzioni popolari, falci e forche, coi pochi suoi, aspetta e affronta i fascisti. Il poema finisce su questa lotta ancora senza esito, su questa lotta pura, l'eterna lotta ecc. ecc.». P.P. Pasolini, *Bestemmia. Note e notizie sui testi*, cit., p. 1728. Lasciato ambigualmente libero Bestemmia sceglie dunque di combattere usando le armi delle rivoluzioni popolari, che si configurano come riapparizione dell'antico “simbolo” e come espressione di una *lotta pura*, senza esito, che non sembra coincidere pienamente con le forme storiche in cui essa si è data.

<sup>410</sup> Cfr. S. Gentili, *Novecento scritturale*, cit., p. 153.

<sup>411</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit., p. 1115.

P.P.P.: Sì. Cioè, sono incerto fra due: uno si chiama Bestemmia, ed è la vita di San Paolo, quello che avevo scritto 5 o 6 anni fa ma che adesso ho ripensato, nel senso che l'ho reso più radicale e violentemente anticlericale. Mentre prima lo era polemicamente, adesso il senso del film è una cosa violentissima, come non si è mai fatto, contro la Chiesa e contro il Vaticano, perché faccio un San Paolo doppio, cioè schizofrenico, nettamente dissociato in due: uno è il santo (evidentemente San Paolo ha avuto un'esperienza mistica, dalle lettere risulta chiaro – ed anche autentica) l'altro invece è il prete, ex-fariseo, che recupera le sue situazioni culturali precedenti e che sarà il fondatore della Chiesa. Come tale lo condanno; come mistico va bene, è un'esperienza mistica come le altre, rispettabile, non la giudico, e invece lo condanno violentemente come fondatore della Chiesa, con tutti gli elementi negativi della Chiesa già pronti: la sessuofobia, l'antifemminismo, l'organizzazione, le collette, il trionfalismo, il moralismo. Insomma, tutte le cose che hanno fatto il male della Chiesa sono già tutte in lui<sup>412</sup>.

Nel 1974 Pasolini assume una prospettiva radicalmente anticlericale, a partire dal rapporto che la Chiesa istituisce con il nuovo potere neocapitalista. Come scrive in una serie di articoli contenuti in *Scritti Corsari*, il nuovo potere, determinato dall'ideologia del consumo, non ha più bisogno della Chiesa, ed è dunque intenzionato a disfarsene. Dopo secoli di asservimento al potere ed esercizio in prima istanza di un potere che – già a partire dalla Donazione di Costantino<sup>413</sup> – aveva di molto trasgredito le sole pretese spirituali, la Chiesa veniva ora estromessa dal potere per opera della borghesia trionfatrice, impegnata nel processo di conquista tendenziale dell'intera umanità<sup>414</sup>. I valori promulgati dalla Chiesa, non più funzionali alla creazione di un'integrazione del “popolo”, ora agita attraverso la produzione di desideri e la *fantasmagoria della merce*, divengono sostanzialmente inutili al potere che, dopo aver trovato per secoli nella Chiesa, nel Vaticano, l'alibi per imperialismi, genocidi, sfruttamenti<sup>415</sup>, ne abbandona i valori clerico-fascisti – pur ancora sopravvivenuti – a favore della nuova ideologia edonistica del consumo.

Il progetto pasoliniano per un film su San Paolo diviene nel 1974, secondo quanto esplicitamente dichiarato dal regista, una feroce invettiva contro la Chiesa, cui Pasolini attribuisce una rilevante responsabilità storica e politica: incapace di “passare all'opposizione”, essa si fa complice del potere che la esautora. La revisione del progetto per un film su San Paolo condotta nel 1974, dunque, sulla scorta di questo rinnovato anticlericalismo, mantiene il

---

<sup>412</sup> P.P. Pasolini, *La perdita della realtà e il cinema inintegrabile*, in P.P. Pasolini, *Il cinema in forma di rosa*, a cura di L. De Giusti, Cinemazero, Pordenone 1979, p. 156. Nel 1974, inoltre, Pasolini giunge a definire Paolo «il primo traditore di Cristo» (P.P. Pasolini, *Eros e cultura*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1717).

<sup>413</sup> P.P. Pasolini, *Lo scisma*, in *Il Caos*, cit., p. 165.

<sup>414</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Nuove prospettive storiche: la Chiesa è inutile al potere* (6 ottobre 1974), in *Scritti corsari*, cit., pp.82-87.

<sup>415</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Lo scisma*, cit., p. 157.

volto duplice di Paolo, amplificando però a dismisura nelle intenzioni di Pasolini tale duplicità, traducendola, almeno nelle parole dell'autore, in una vera e propria *schizofrenia*<sup>416</sup>. Il potenziamento della funzione clericale di Paolo, che sembra estendersi fin quasi a cancellarne il volto santo, è agito da Pasolini in sceneggiatura attraverso alcune modifiche essenziali, visibili in particolare nell'acuirsi dell'attenzione al processo di organizzazione e gestione del nuovo movimento rivoluzionario fondato da Paolo, nell'esercizio dell'*officium* che trova nella funzione "ministeriale" di Paolo la propria immagine.

Nella già analizzata sequenza 42, in cui Paolo, predicando, cita la *Prima* e la *Seconda Lettera ai Tessalonicesi* – e in particolare il frammento dedicato alla dialettica *katechon/eschaton* – Pasolini immagina di far precedere la predicazione da una nuova scena, da svolgersi nella «sezione cristiana della città». Paolo monitora il funzionamento dell'organizzazione, tutte quelle pratiche che ne garantiscono l'efficacia: ciclostilati, giornali, volantini, e soprattutto, «il libro dei conti (le offerte dei cittadini ricchi, industriali ecc.)»<sup>417</sup>. Il libro dei conti, ponendosi come elemento centrale del quadro organizzativo e delle articolazioni delle comunità, si fa immagine del volto economico del movimento, nel suo duplice significato di organizzazione burocratica legata alla "promessa", funzionale allo svolgersi del progetto divino, e di calcolo puramente immanente, che articola i rapporti tra le cose del mondo – e il mondo e ciò che lo trascende – secondo rapporti di scambio che consegnano, ancora una volta, il movimento nelle mani dei cittadini ricchi, degli industriali che lo finanziano; l'organizzazione paolina si pone così, paradossalmente, come espressione degli interessi e dei privilegi della classe egemone, di ciò che apparentemente era venuto a distruggere, e dei cui interessi e privilegi diviene ora espressione.

Poco prima della predicazione di Paolo presso la casa di Giasone a Bonn (Filippi), si ripete, in maniera quasi identica, l'appunto aggiunto nella sequenza 41. Ora, però, un'intera sequenza è dedicata al funzionamento dell'organizzazione del Partito, al ruolo di Paolo. Da una veduta generale della città, la macchina da presa restringe il campo fino ad arrivare all'interno di un vasto ufficio, per mostrare nel dettaglio un'altra sezione cristiana (seq. 51). Nella ripetizione e nel restringimento di campo, la costruzione filmica lascia percepire allo spettatore l'estensione

---

<sup>416</sup> Nell'intervista a Gideon Bachmann appena citata è possibile riconoscere un procedimento tipico della riflessione sulla propria stessa opera condotta da Pasolini. Il poeta e regista, infatti, tende a fornire interpretazioni spesso molto *tranchant* delle proprie opere, in base a quella che coglie essere l'urgenza polemica e politica del momento. Se è vero che nel 1974 Pasolini esaspera i tratti "codificatori" di Paolo, nell'intervista egli sembra relegare la santità paolina a un'«esperienza mistica», che potrebbe ridursi a un mero "discorso dell'interiorità" che non sembra compromettere l'interpretazione "clericale" della vicenda paolina, vedremo come in realtà Pasolini mantenga, fino all'ultimo momento, il carattere eversivo della santità – e la sua costitutiva ambiguità – come cuore pulsante dell'opera.

<sup>417</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1925.

e la capillarità dell'organizzazione fondata da Paolo, il moltiplicarsi dei centri di potere sotto la sua autorità. Egli, infatti, «visita tutto con l'aspetto e l'atteggiamento di un ministro, di un capo. Poi, seguito dai collaboratori più importanti, esce e sale su una grossa Mercedes»<sup>418</sup>. L'obiettivo ci mostra – probabilmente in una soggettiva di Paolo – un ricco quartiere della capitale, presso cui Paolo si reca per avviare la propria predicazione in città.

Al termine delle sequenze dedicate alla predicazione dell'apostolo presso casa di Giasone, Pasolini introduce, ancora una volta, il problema dell'istituzione, mostrandone in maniera esplicita la centralità. Nella sequenza 55, mentre ancora perdura il tumulto a causa della predicazione dell'apostolo, un radiocronista avvicina alcuni intellettuali presenti. Se nel 1968 Pasolini prevedeva di articolare una delle due interviste che, secondo le modalità sperimentate in *Teorema*, puntellano il film, intorno al background culturale di Paolo – la sua formazione giudaica, i rapporti con l'ellenismo e la gnosi, analizzati con una precisione da «filologo tedesco» che non può che sembrare un accenno ad Auerbach<sup>419</sup> –, nel 1974 prevede di sostituire interamente il dibattito intorno alla matrice culturale paolina con una presentazione dei quadri della sua organizzazione, del grande e capillare apparato da lui creato<sup>420</sup>.

Pasolini sembra dunque indirizzare maggiormente la sceneggiatura verso il dispiegarsi della forza istituyente di Paolo e l'analisi del potere da lui istituito su cui, nel 1974, sembra articolarsi la critica pasoliniana alla Chiesa.

Nel momento in cui la Chiesa abbandona persino la propria istanza tradizionalmente conservatrice per attuare un'autodistruzione funzionale al potere, l'articolazione dell'apparato burocratico della Chiesa diviene, nella sceneggiatura pasoliniana, immagine di un potere universalistico che trova nell'universalismo sancito dal neocapitalismo liberale il proprio *compimento*.

Nel lavoro pasoliniano, l'intercessore che permette di riconoscere nella vicenda paolina tale rapporto è, come già parzialmente annunciato, l'apostolo Luca. Già nel 1968, infatti, Pasolini introduce nella sceneggiatura la sua figura, che nella prima redazione del progetto nel 1966 avrebbe dovuto fornire esclusivamente il pre-testo (gli *Atti degli Apostoli*, che avrebbero accompagnato le *Lettere* di Paolo) della riscrittura cinematografica della vicenda paolina.

A partire dal 1968, la figura di Luca si carica dunque di caratteri inediti. L'apostolo, che affianca Paolo in momenti cruciali della sua predicazione, è colui cui Pasolini, come abbiamo

---

<sup>418</sup> *Ivi*, p. 1935.

<sup>419</sup> «Intervista radiofonica su Paolo: prevarrà, tra le altre, una risposta che situa, con precisione e esattezza di informazioni da filologo tedesco, Paolo nel quadro storico-culturale del suo tempo [...]». *Ivi*, p. 1941.

<sup>420</sup> Pasolini parla, nello specifico, di «sezioni, tesseramenti, fondi, capitali, banche». *Ibidem*.

visto, affida la teorizzazione della necessità dell'istituzione, dell'organizzazione di un movimento. Ma perché proprio Luca assume, nell'opera pasoliniana, il mandato di annunciare la necessità dell'istituzione, divenendo, si potrebbe supporre, incarnazione di quel volto clericale e organizzatore di Paolo che coesiste con il Paolo-santo, non solo mistico rapito al Terzo cielo ma uomo debole e, perciò forse, paradossalmente, istitutore?

La prima apparizione di Luca sullo schermo si ha nella sequenza 21. *Controcielo* appare «un uomo, anziano, nobile, misterioso, col viso segnato dalle fatiche fisiche e gli occhi chiari ed estremamente miti»<sup>421</sup>. Quest'uomo si rivolge, nel film, direttamente allo spettatore, subito dopo l'annuncio, al termine della sequenza precedente, della volontà di Paolo di recarsi, in seguito alla chiamata, nel deserto, senza passare prima per i discepoli "secondo la carne", ossia senza apparire dinnanzi alla comunità di Gerusalemme che avrebbe potuto legittimarne l'impresa missionaria.

Apparendo sullo schermo Luca rivolge allo spettatore queste parole:

Nessun deserto sarà mai più deserto di una casa, di una piazza, di una strada dove si vive millenovecentosettantanni dopo Cristo. Qui è la solitudine. Gomito a gomito col vicino, vestito nei tuoi stessi grandi magazzini, cliente dei tuoi stessi negozi, lettore dei tuoi stessi giornali, spettatore della tua stessa televisione, è il silenzio.

Non c'è altra metafora del deserto che la vita quotidiana.

Essa è irrepresentabile, perché è l'ombra della vita<sup>422</sup>: e i suoi silenzi sono interiori. È un bene della pace. Ma non sempre la pace è migliore della guerra. In una pace dominata dal potere, si può protestare col non voler esistere<sup>423</sup>.

---

<sup>421</sup> *Ivi*, p. 1900.

<sup>422</sup> Impossibile non pensare al progetto *Bestemmia*, in cui Pasolini, redigendo la sequenza relativa alla visione di *Bestemmia*, scrive: «È vero, la vita è una leggera ombra/su ombre più profonde di ogni immaginazione:/noi non riusciamo a immaginare noi stessi!/Il nostro pensiero percorre la leggera ombra/in cui viviamo, e non si sogna nemmeno/di poter scendere più in fondo./Ma se un vento, una luce, disperde tale leggera ombra in cui viviamo,/allora non resta, sotto, che quell'ombra profonda,/antica e ferma come l'intera realtà./E così noi non possiamo più pensare./Il nostro pensiero se n'è andato con quell'ombra leggera/ch'è tutta la nostra storia di millenni pubblici/e decenni privati./Bestemmia era così senza pensiero» (P.P. Pasolini, *Bestemmia*, cit. p. 1021). È a questa leggera ombra che appartengono le "situazioni fatali" della vita, come l'occupare «un unico possibile luogo assegnato nella leggera ombra/in cui gli uomini passano e si riconoscono» (*Ivi*, p. 1022). Appare dunque evidente che tale ombra non è scindibile dalla Storia, che essa con la storia stessa, individuale e collettiva, si identifica.

<sup>423</sup> Questa espressione sembra ricordare la "protesta", anch'essa ambigua, di Julian, protagonista di *Porcile*. Né obbediente né disobbediente, Julian si consegna a una protesta silenziosa, irriducibile ma incodificabile, che implica, come ricorda Spinoza nel dialogo con Julian previsto nella *piece* teatrale, ma che sarà poi espunto dal film, la decisione paradossale di sparire. Leggiamo infatti nel testo pasoliniano: «SPINOZA: '[...] La decisione che tu ora prendi è dunque la decisione/che potrebbe prendere questa intera nostra giovane Epoca.../' JULIAN: 'Ma io non prendo nessuna decisione'. SPINOZA: 'L'hai presa invece. E da tempo. Cosa significa/ essere stati per tre mesi senza parlare, senza mangiare,/senza dormire, senza sognare, senza morire?/' JULIAN: 'Eh! Forse

....

Io sono l'autore degli atti degli Apostoli<sup>424</sup>.

Il deserto che aveva ospitato la chiamata dell'apostolo configurandosi come il luogo della *vocazione*, il deserto che, percorso da Paolo, si fa diserzione di ogni presunta legittimazione dell'azione militante, si rovescia nell'immagine della "pace terrificante" voluta dal potere, della "normalità" che, proprio in quanto trasforma l'eccezione in regola, si configura come propriamente *irrappresentabile*<sup>425</sup>. Nel dominio della rappresentazione si situa una paradossale coincidenza tra rappresentazione e irrappresentabilità. La "naturalizzazione" della pace borghese produce un eccesso di codificazione – i negozi e la merce, i giornali e la televisione cui Pasolini si riferisce in sceneggiatura – che sfugge nell'irrappresentabile in quanto assolutamente coincidente con la vita, tanto da non includere, apparentemente, in sé alcuna scissione, da saturare ogni frattura. Al termine della sequenza, Pasolini annuncia ciò che renderà, nell'opera, Luca l'*intercessore* privilegiato per mostrare, con una violenza inaudita esplicitamente dichiarata, il volto *demonico* della Chiesa, dell'istituzione, della stessa missione di Paolo. Si può ipotizzare che, se al termine della sequenza indicata Pasolini non esplicita l'identità di colui che parla, ma ne indica esclusivamente la *funzione*, è perché Luca diviene

---

sparire». P.P. Pasolini, *Porcile*, in *Teatro*, cit., pp. 634-635. Questa "decisione" per la propria sparizione, che giunge a dismettere anche l'interpretazione "razionalista" dell'*Etica* spinoziana, si configura come una forma di decisione paradossale, sfuggente a qualunque decisionismo o attivismo, e che implica un rapporto insieme contraddittorio e adialetrico con la città, sede della storia e del potere. Se, in linea con il nucleo del *Tractatus* teologico-politico di Spinoza che, nell'interpretazione pasoliniana, statuisce che solo nella città l'uomo può essere libero, Julian dovrebbe tornare alla «Città del padre», la sua decisione di non esistere si configura come una «passività attiva» (M. Gragnolati, C.F.E. Holzhey, *Una passività attiva? Spinoza nel Porcile di Pasolini*, cit.), che, introdotta nel cuore della città, ne minerebbe le stesse fondamenta. Tuttavia, forse, Julian non compie tale passo che, in un certo senso, sarà compiuto dal *nichilismo* paolino, non pienamente disgiungibile ma neppure interamente identificabile con l'*anarchia apocalittica* di Julian – e di Pasolini in quanto regista che con Julian intrattiene un particolare dialogo. Julian, come Paolo e Bestemmia, accede così a una forma, ancora diversa eppure straordinariamente e ambigualmente comune, di santità. Il padre di Julian, capitano d'industria e incarnazione della città – e della sua fusione, tramite l'accordo con il signor Herdhitze, con il campo – descrive così al fedele Hans la condizione del figlio: «Mio figlio, vedi, non era un figlio ubbidiente:/e, insieme, non era neanche un figlio disobbediente./Io e la mia cara Bertha abbiamo dibattuto a lungo/(democraticamente) su questo. Se egli/mi avesse ubbidito, l'avrei preso sotto le mie ali,/e insieme saremmo volati sopra le ciminiere gloriose/della nostra Colonia, fornace di bottoni e di cannoni./Se invece mi avesse disubbidito, io l'avrei schiacciato./Ma con un figlio né consenziente né dissenziente/io non potevo farci niente. Ci ha pensato Dio./Cos'ha fatto Dio di Julian? Poiché egli non voleva far nulla/l'ha fatto morire; e poiché egli voleva fare qualcosa/l'ha lasciato anche vivere. Ozio, sciopero o esilio./non so, Julian è là, nella sua stanza/come un santo imbalsamato, né morto né vivo». P.P. Pasolini, *Porcile*, in *Teatro*, cit., p. 600. La santità si configura dunque, in Julian, indecidibilmente come ozio, sciopero o esilio.

<sup>424</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, pp. 1900-1901.

<sup>425</sup> È da notare il rapporto che tale formulazione pasoliniana intrattiene con l'immagine del deserto in *Teorema*. Se lì il deserto – attraversato dall'apostolo Paolo "prima della storia" e dal padre Paolo al termine del film – era l'assoluta unità dalla cui *forma* derivava l'immagine unitaria e archetipica di Dio, e dunque del potere, ora esso si configura come sede dell'irrappresentabilità capitalistica, che, immanentizzando nel dominio della merce la tensione tra trascendenza e immanenza, sembra introdurre un nuovo tipo di immagine *a-cefala* che mantiene tuttavia inalterata la propria autorità.

incarnazione dell'istituzione e dell'eufemismo – immagine della futura Chiesa – proprio in quanto *scrittore* degli *Atti degli Apostoli*.

Non è, dunque, la fede, né la partecipazione di Luca alle missioni paoline a determinarne la centralità nell'opera pasoliniana. Luca è, piuttosto, immagine dell'*opera compiuta* e immagine, insieme, della *scrittura*. Luca non è, dunque, testimone della vicenda paolina ma colui che trasforma in scrittura la propria testimonianza, colui che, attraverso l'iscrizione della Lettera (distinguendosi ma insieme intrattenendo con la Lettera della Legge un'inquietante prossimità), trasforma la vita in scrittura e la scrittura in *Storia universale*. In tale esplicita dichiarazione – «Io sono l'autore degli *Atti degli Apostoli*» – risiede il cuore estetico e teorico delle modifiche pasoliniane intercorse nell'opera e della peculiare riflessione sulla forma che essa introduce. La seconda comparsa di Luca si ha infatti in sceneggiatura in un momento particolarmente significativo. Alla presenza di Luca, Giovanni detto Marco comunica alla comunità di Gerusalemme, riunita nella sala delle riunioni clandestine a Parigi, le imprese del primo viaggio missionario di Paolo (seq. 23), ripercorrendo quanto Luca scrive negli *Atti degli Apostoli*. Da Pafo a Perge ad Antiochia, Paolo giunge fino in Siria, dando *scandalo*: egli, infatti, di fronte alla chiusura d'orecchi d'Israele, annuncia ai gentili la parola di Dio. Pietro ascolta furente. Nel 1974 Pasolini aggiunge una piccola nota: «Luca osserva tutto con un segreto ghigno»<sup>426</sup>.

Nella sequenza successiva (seq. 32) Luca è mostrato di scorcio mentre, seduto alla propria scrivania e quasi irriconoscibile, scrive, con un ghigno ironico, i primi 35 versi del capitolo 15 degli *Atti*, che ricapitolano la predicazione ai gentili ad Antiochia e la decisione – seguita al contrasto tra Paolo e i cristiani venuti dalla Giudea – che Paolo e Barnaba si recassero a Gerusalemme a consultare gli anziani. Come nel momento della sua prima apparizione nella sequenza 21 – che Pasolini nel 1974 ritiene sia il caso di espungere o modificare –, Luca appare, innanzitutto, preso nella sua operazione di scrittura. È, infatti, una *scena di scrittura*<sup>427</sup> a presentarsi sullo schermo. Di tale scrittura Pasolini descrive il carattere: essa è «elegante, ordinata, precisa, senza pentimenti»<sup>428</sup>. Abbandonato il tavolo da lavoro, la macchina da presa segue e trascina lo spettatore nel tragitto che Luca compie per giungere nuovamente alla sala delle riunioni clandestine. Attraverso i suoi occhi è possibile assistere al confronto diretto tra

---

<sup>426</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1915.

<sup>427</sup> La chiara marca derridiana (cfr. G. Piana, *Le scene della scrittura nell'opera di Jacques Derrida*, Mimesis, Milano-Udine 2001) del termine impiegato non è casuale. Se la scrittura gioca un ruolo centrale nella filosofia di Derrida – in quanto oggetto di indagine, pratica di decostruzione e in quanto produzione di «scene di scrittura» – ciò apparirà evidente anche nell'opera pasoliniana e, in particolare, nell'indagine del rapporto che lega immagine, scrittura e voce nella redazione del *San Paolo* e nell'ultima fase del lavoro estetico e teorico del poeta. Come vedremo, a partire dalle modifiche introdotte da Pasolini al progetto nel 1974, è tale relazione che occorrerà esaminare.

<sup>428</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1915.

Paolo e Pietro sulla questione centrale della nuova predicazione paolina: l'estensione dell'annuncio del Messia – e dunque della salvezza – ai gentili.

Pasolini, dunque, lega attraverso tre brevi sequenze la redazione degli *Atti* a ciò che determinerà l'estensione *universale* del messaggio paolino. Attraverso la mediazione lucana, la missione di Paolo, prodotta dalla chiamata a divenire “apostolo delle genti”, assume un nuovo volto.

Nella sequenza 35, che segue lo scontro tra Pietro e Paolo, Luca è infatti, ancora una volta, alla scrivania, ancora una volta, ripreso di spalle e «quasi irriconoscibile», «misterioso»<sup>429</sup>. Come nella dichiarazione del ruolo centrale che egli occupa nell'economia del progetto pasoliniano – «Io sono l'autore degli *Atti degli Apostoli*» – il nome scompare dinnanzi alla *funzione di scrittura*. È adesso il volto di Luca a sottrarsi dinnanzi alla centralità affidata alla sua operazione di redazione. Se la sua scrittura appariva «elegante e senza pentimenti», ora Pasolini ne rivela l'«ispirazione lealistica e agiografica»<sup>430</sup> cui Luca, ironicamente e puntigliosamente, si dedica. La «bella scrittura» annota ciò che, poco prima, Pasolini aveva mostrato sullo schermo senza che fosse però possibile udire le parole pronunciate dagli apostoli: l'acceso dibattito tra i convertiti dal “Partito dei farisei” e i seguaci di Paolo, e tra Paolo e Pietro, che viene narrato negli *Atti*. La scrittura di Luca ce ne presenta lo svolgimento e il tema centrale: la decisione a proposito della necessità, o della non necessità, per i pagani, di circoncidersi e rispettare la legge mosaica.

Nella sequenza successiva (seq. 37), mentre l'assemblea approva la posizione di Paolo, il volto “fariseo” dell'apostolo appare raggianti, mentre Luca sorride *umoristicamente*<sup>431</sup>.

Per la terza volta Luca appare, nella sequenza successiva, intento alla propria opera. Ora, chiosa Pasolini, egli scrive con «dolcezza eufemistica», e «annuncia, come se tutto fosse già stato predisposto»<sup>432</sup>, la prossima partenza di Paolo e Barnaba per Antiochia, accompagnati da Giuda e Sila in quanto «persone rappresentative»<sup>433</sup> delegate alla missione da apostoli e anziani, per portarvi una lettera conciliare. Tra la scrittura degli *Atti* e l'invio della lettera del concilio degli

---

<sup>429</sup> *Ivi*, p. 1917.

<sup>430</sup> *Ibidem*.

<sup>431</sup> L'umorismo è per Pasolini, sin dal confronto cinematografico con Giovannino Guareschi in occasione del film *La rabbia*, tratto – linguistico e pratico – tipico della borghesia. Esso si configura, per Pasolini, come il sorriso ironico e dissacratore di chi, ponendo una distanza conservativa tra sé e la realtà, non la vive, ma la possiede, non ne abita le contraddizioni, ma ne elude la potenza affettiva. Anche attraverso l'adozione dell'umorismo tipicamente borghese Pasolini immagina di rientrare nell'ordine, in *Trasumanar e organizzar* (P.P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, in *Tutte le poesie II*, cit., p. 60).

<sup>432</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1918.

<sup>433</sup> *Ibidem*.

apostoli, garanti della veridicità del messaggio diffuso nel mondo<sup>434</sup>, prende corpo la sequenza, già analizzata, in cui l’apostolo Luca teorizza esplicitamente, rivolgendosi per la seconda volta direttamente allo spettatore, la necessità dell’istituzione – dell’ufficialità e del compromesso che sempre essa implica. Alla luce della triade di *scene di scrittura* messe in campo da Pasolini, la missione di Paolo si iscrive, da questo momento in poi, sotto il segno dell’istituzione e della scrittura, nel rapporto che esse intrecciano con l’universalità del messaggio di Paolo.

Se Luca scrive come se tutto «fosse stato oliato dalla preveggenza e dalla predestinazione divina»<sup>435</sup>, al lettore degli *Atti* e allo spettatore del film Pasolini presenta, attraverso Luca, un’*economia* divina che risulta, a questo punto, inscindibile dalla scrittura, che ordina, sulla pagina, la traccia di ciò che è stato, codificandone per sempre la compiutezza.

Trasformando la testimonianza in storia, lavorando per l’universalizzazione del messaggio cristiano, la scrittura nell’opera pasoliniana trasforma l’universalità del messaggio paolino in una forma *istituita* di *universalismo*, complice e *tipo* del nuovo ordinamento mondiale neo-capitalistico.

Le scene di scrittura che costellano la sceneggiatura assumono, dunque, un ruolo centrale, che nel 1974 rivela la propria forza centripeta, che sembra assorbire e ri-codificare l’intera opera. Se la critica alla Chiesa era già nel 1968 legata alla critica pasoliniana all’istituzione *tout court*, nel 1974, grazie all’impianto ereticamente *auerbachiano* dell’opera e alle modifiche introdotte da Pasolini, tale operazione assume i tratti di una critica radicale dell’universalismo neo-capitalistico e, insieme, di una riflessione sulla scrittura. Nel 1974, infatti, Pasolini introduce nell’opera un tratto demonico che mostra l’operazione di scrittura compiuta da Luca come *dettata* dalla *mediazione satanica*.

Satana si fa infatti mandante – in un moltiplicarsi delle strutture di mediazione che farà, ad un certo punto apparire persino un mandante di Satana – dell’operazione di scrittura di cui Luca è immagine, e Luca stesso appare, in sceneggiatura, «indemoniato».

Nel 1974, Pasolini anticipa lievemente l’apparizione di Luca, attraverso una nota apposta alla sequenza numero 30, sequenza che mostra l’inizio del viaggio missionario di Paolo, la partenza da Marsiglia verso altri lidi in cui dovrà diffondersi la predicazione:

---

<sup>434</sup> L’invio della lettera conciliare si pone in rapporto all’invio delle lettere che costituiscono il *corpus paolino*; se nel primo caso ciò che è in gioco nell’invio è la difesa della Legge “secondo la carne” e nel secondo è la missione universalistica di Paolo, il rapporto tra questi due invii è, nell’opera pasoliniana, quello di una segreta complicità e di un’*incommensurabilità* radicale.

<sup>435</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1918.

Aggiungere 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 (Satana gli raccomanda di scriverli con stile falso, eufemistico, ufficiale).

La scena seguente (31) comincia con l'arrivo per strada di Luca: è con lui che entriamo nella sala delle riunioni; ed è dalle voci che lo salutano che sappiamo che è Luca; ed è infine da un suo feroce sorriso fatto di nascosto a uno specchio, che ci viene confermato che in lui si è incarnato il mandante di Satana<sup>436</sup>.

Esiste una sostanziale continuità, sembra indicare Pasolini, tra il *Vangelo* secondo Luca e gli *Atti*<sup>437</sup>. Essa sembra iscriversi nell'obiettivo cui la scrittura lucana è votata: l'attenzione dell'evangelista è infatti interamente rivolta alla legittimazione della comunità che sorgerà in seguito all'avvento e alla successiva scomparsa di Cristo; la scrittura codifica il movimento organizzato per diffonderne universalmente la Parola, una volta che colui il quale l'aveva pronunciata è scomparso.

Come nell'apparizione dell'angelo in *Bestemmia* e in quella di Angiolino (Ninetto Davoli) nel film *Teorema* – che annuncia, attraverso la consegna di un telegramma, l'arrivo e poi la partenza improvvisa dell'Ospite – ancora una volta sono in gioco, nell'opera pasoliniana, un annuncio e un abbandono. A questo annuncio e a questo abbandono è esposto lo stesso Paolo, ma è di tale abbandono che Luca fa, nella scrittura, una Chiesa, la produzione di un'identità collettiva. L'operazione satanica della *scrittura* non consiste dunque, nella mera diffusione universale dell'impresa paolina; il suo potere universalizzante, che si configura come tradimento dell'evento consiste, infatti, nell'*occupare il vuoto*: la scrittura eufemistica degli *Atti* tenta di colmare il vuoto lasciato da Cristo, di tradurre immediatamente l'abbandono in *mandato politico* imprimendovi, sin dal principio, il marchio di un'organizzazione universale.

La «bella scrittura», traducendo in parole eufemistiche ciò che si era presentato come evento, codificando il vuoto che la scomparsa del *sito* aveva lasciato, si configura come macchina di

---

<sup>436</sup> *Ivi*, p. 1912.

<sup>437</sup> Si potrebbe sostenere che, se negli *Atti*, come Pasolini riconosce, l'effettivo protagonista non è Cristo, bensì la comunità degli apostoli nel «passaggio critico verso il riconoscimento del Cristo risorto, dal quale ricevono il comando di missione universale» (G. Gaeta (a cura di), *Vangelo di Luca. Struttura e articolazione del racconto*, in *I Vangeli. Marco Matteo Luca Giovanni*, Quodlibet, Macerata 2024, p. 366), già nel *Vangelo* emerge tale intenzione, come appare nell'episodio dell'Ultima cena, in cui si annuncia quello che dovrà essere il ruolo dei discepoli, pre-figurando «il passaggio delle consegne» alla comunità. Il tentativo lucano di dare ai Vangeli che l'hanno preceduto una «veste unitaria» e una forte struttura lineare risponderebbe dunque alla medesima intenzione che conduce l'evangelista a mostrare negli *Atti* – definiti come una «seconda narrazione» (At I, I) – «una nuova vicenda e un tempo nuovo destinati a protrarsi indefinitamente» (*Ivi*, p. 368). Nell'opera di Luca l'allontanarsi dell'instaurazione del Regno conduce al tentativo agiografico di «edulcorare» il carattere eversivo – e conflittuale – del messaggio e della missione paolina, per garantirne una maggiore compatibilità con il potere dell'Impero Romano.

produzione di un corpo collettivo che – nell’iscrizione di segni – tramanda una storia e fonda un potere. Quel «tradimento di Dio» che sembra necessitato dal tentativo di conferire all’evento una durata, diviene qui operazione esplicitamente *diabolica*, marcando insieme una radicalizzazione dell’interpretazione pasoliniana e una differenza in seno alla stessa necessità d’istituire. Se Paolo è istitutore, è nel volto di Luca – nella mediazione che ne fa un emissario del demonio – che essa trova piena espressione. Le *scene di scrittura* divengono *scene di dettatura*: Luca, mostrato scrivere di spalle, scrive ciò che un altro gli suggerisce. Il dettato, facendosi scrittura, istituisce universalmente un “noi” in grado di sopravvivere nei secoli. Nel suo carattere agiografico e lealista – che ne fa traccia scritta per fondare e legittimare il potere della Chiesa nascente – la scrittura si presenta insieme come mezzo tecnico e come prima *istituzione universale*.

Nella traduzione in Lettera della vita di Paolo – tanto della sua santità che del suo volto istituyente – ciò che appariva già nel carattere autoritario e legalista dell’apostolo – nella grande macchina di disciplinamento che esso già annunciava – trova nella scrittura lucana il proprio compimento.

Insieme protagonista e macchina operativa di un’economia più complessa, Luca si fa nodo in cui il rapporto tra *tecnica di scrittura*, universalismo antico e universalismo neocapitalistico – attraverso un fitto moltiplicarsi delle mediazioni – trova espressione. Se la diffusione universale della Chiesa trova nella scrittura ciò che insieme la precede e ne è prodotta, sembra possibile rinvenire nella scrittura di Luca ciò che Pasolini scriveva, già nel 1969, a proposito del rapporto tra la tecnica, potere neocapitalista e configurazione di un soggetto politico universale: l’umanità, nel momento in cui essa viene a coincidere con la borghesia.

Nella sequenza 30, in cui, come visto, nel 1974 appare la figura di Luca, Pasolini mostra l’inizio della seconda missione di Paolo, legittimata dalla comunità di Gerusalemme.

La scena, girata dal vero, “rubata”, «come si dice in gergo cinematografico»<sup>438</sup>, mostra, attraverso una serie di inquadrature che seguono l’allontanarsi dell’imbarcazione di Paolo e un montaggio che viola la continuità della narrazione, il viaggio dell’apostolo, svincolato dal modello del viaggio eroico, dell’impresa di stampo omerico e da ogni vicinanza psicologica con il personaggio.

A partire dallo schema di un viaggio, quello di Colombo e quello degli astronauti – dal racconto di un viaggio e di una conquista –, Pasolini, nel 1969, rifletteva sul nesso che lega tecnica, potere e universalismo capitalista.

---

<sup>438</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1912.

«Non c'è più dissociazione» – scrive Pasolini – tra la «grande impresa umana» e gli interessi commerciali e neocapitalisti. Nel caso dell'astronauta «l'eroe di questa impresa non è l'astronauta [...] ma la tecnica». «La tecnica moderna non è la moderna personificazione di Colombo, che approfitta del finanziamento del Potere, per compiere, quasi su un piano metastorico, la sua scoperta, ma è l'aspetto operativo e pragmatico stesso del Potere»<sup>439</sup>. Tali osservazioni risultano inscindibili da una riflessione sul carattere operativo del nuovo potere. Il suo correlato, ad esso intrinseco e funzionale, è infatti il concetto di “umanità”. Alla stregua del concetto di “pace” o di quello di “normalità”, il concetto di umanità sancisce insieme l'estensione e il tentativo di *neutralizzazione* di ogni alterità conflittuale all'opera nel nuovo potere, che fa dell'umanità il nuovo, omologato e falsamente unitario, soggetto politico. Scrive Pasolini:

È chiaro che la storia non sarà d'ora in avanti più storia di nazioni, cioè di poteri nazionali: ma sarà storia dell'intera umanità, unificata e omologata dalla civiltà industriale e tecnologica – tanto per dirla con la massima semplicità. Il Potere da nazionale tende a diventare transnazionale: restando potere. Cioè, nella fattispecie, facendo sua la conquista della luna. La conquista della luna è dunque già statisticamente (oltre che col senno del poi del finto postero) una impresa della umanità [...]<sup>440</sup>

Se il potere, modificandosi senza eliminare la propria configurazione nazionale, diviene transnazionale, rimanendo, però, potere, la tecnica che ne costituisce il Pragma e l'operatività sancisce l'universalità delle imprese che il potere realizza, approssimandosi così a quell'universalismo di cui Luca, negli *Atti*, si fa istitutore<sup>441</sup>.

---

<sup>439</sup> P.P. Pasolini, *Un grande fatto storico*, in *Il caos* (Agosto 1969), cit., p. 216.

<sup>440</sup> *Ivi*, pp. 216-217. Pasolini conclude l'articolo scrivendo: «Ma perché divenga veramente tale occorre che tale umanità sia libera. Parlo da utopista, lo so. Ma o essere utopisti o sparire». Se tale prospettiva, come vedremo, assume nuovi tratti all'altezza delle ultime modifiche apportate nel 1974, ciò appare particolarmente rilevante per diversi ordini di ragioni. Innanzitutto perché Pasolini oppone, a tale idea puramente formalista e funzionale al potere di “umanità” e di “universalismo” un'idea di libertà che sancirebbe, al limite, una forma diversa di universalismo. Tale forma di universalismo sembrerebbe intrecciare un peculiare rapporto con l'universalismo che il filosofo Alain Badiou attribuisce proprio alla figura di Paolo come fondatore di un universalismo realmente liberatore in quanto in grado di mantenersi fedele alla singolarità dell'evento, in cui i particolarismi sono resi vani, ma non annullati come nell'universalità sancita dal capital-parlamentarismo attuale (A. Badiou, *San Paolo*, cit., pp. 151-164). Pasolini però, come vedremo a breve, non sembra sposare, nella propria lettura di Paolo, a pieno tale prospettiva “universalistica”. In secondo luogo, la citazione riportata dall'articolo pasoliniano appare rilevante in quanto in tale frammento Pasolini oppone all'universalismo capitalistico l'idea di “utopia”, a cui Pasolini opporrà però una feroce critica nel progetto cinematografico *Porno-Teo-Kolossal* (1967-1975), contemporaneo al progetto per un film su *San Paolo*.

<sup>441</sup> Ciò emerge, in particolare, negli scritti contenuti in *Empirismo eretico*, in cui il poeta riconosce la portata livellante e universalizzante del dominio tecnico e nella “naturalizzazione” di tale dominio da parte della nuova configurazione dell'egemonia borghese, nel momento in cui la borghesia inizia a coincidere con l'umanità intera. Il dominio tecnico-scientifico neocapitalista si configura, grazie alla potenza della rivoluzione interna delle strutture, come un momento dirimente per la storia dell'umanità intera, analogo a quello della prima seminazione.

Esso appare inscindibile dalla forma democratica – che proprio con l’universalismo cristiano mantiene nessi irrecusabili – di cui Pasolini riconosce, sin dal 1969, la relazione con il potere neocapitalista.

Così come quest’ultimo, attraverso l’appropriazione delle strutture tecniche e linguistiche, può diffondersi capillarmente configurandosi come potere transnazionale, così la Chiesa può diffondere universalmente, attraverso la propria burocratica organizzazione e l’istituzione della scrittura, la Nuova Legge. L’universalizzazione della salvezza – che smette apparentemente di configurarsi secondo un dispositivo d’elezione – si configura, aurbachianamente, come paradossale *tipo* del capitalismo trionfante. L’operazione pasoliniana, pur non guidata dal riconoscimento esplicito del rapporto genealogico che lega l’universalizzazione della salvezza del messaggio cristiano alla sua secolarizzazione nelle democrazie moderne<sup>442</sup>, mostra come

---

Scrive infatti Pasolini: «Tornando alla Francia e alle altre nazioni capitalistiche interessate dalla “rivoluzione interna”, dovuta all’applicazione della scienza – che viene così a porsi come il momento più importante dell’umanità dopo quello della prima seminazione lungo il Nilo dodicimila anni or sono – che, ponendo le basi della civiltà agricola e artigiana, resta il segno dominante di tutta la storia e l’arte umana fino a pochi anni fa – qual’è-, linguisticamente, il dato più clamoroso? Direi che è la sostituzione, come modello linguistico, delle lingue delle infrastrutture alle lingue delle sovrastrutture», P.P. Pasolini, *Dal laboratorio*, cit., pp. 64-65. Al tempo stesso, il poeta riconosce il carattere transnazionale della lingua cinematografica, istituendo un peculiare rapporto tra l’universalità della lingua cinematografica, l’omologia strutturale pensata da Goldman e l’omologazione persino dei desideri e dell’immaginazione in atto nella contemporaneità neocapitalista: «Le strutture della lingua del cinema si presentano dunque più che come internazionali e interclassiste, come transnazionali e transclassiste: prefigurano una possibile situazione socio-linguistica di un mondo reso tendenzialmente unitario dalla completa industrializzazione e dal conseguente livellamento implicante la scomparsa delle tradizioni particolaristiche e nazionali. (Le proliferazioni di spie e di cow-boys, fortemente tecnicizzati, si presenterebbero così, soltanto in superficie, come riedizioni filmiche degli eroi della letteratura borghese di second’ordine – l’eroe romanzesco omologo all’eroe economico del capitalismo della libera concorrenza e del paleoimperialismo –: essi rappresenterebbero invece un sortile caso di interclassismo – tecnologico –, in quanto, forse, sarebbero gli eroi del “tempo libero” di società composte, al livello più basso, di operai specializzati: sogno comune, comunque, del dirigente e dell’operaio, del tecnocrate e del tecnico.)», P.P. Pasolini, *La fine dell’avanguardia*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 167.

<sup>442</sup> Tale lettura, improntata al riconoscimento della connessione, talvolta latente, tra struttura politica e impianto teologico-politico che non coincide con un concetto “semplicistico” di secolarizzazione, è delineata da Gaetano Lettieri, attraverso un’attenta ricostruzione teorica e storica della “democrazia” cristiana e della democrazia moderna. Si legge nel testo: «Il dispositivo democratico potrebbe essere interpretato come verità mortale e come paradossale sopravvivenza in altro da sé del dispositivo cristiano: ove arrischiata pare, in proposito, una risposta univoca, se questo cioè sia soltanto un ridicolo sofisma, un’empia conferma della natura eretica, iperprotestante, quindi atea (e in prospettiva confessionale demoniaca!) della modernità, oppure il paradossale inveramento dell’universalismo», G. Lettieri, *Un dispositivo cristiano nell’idea di democrazia?*, in A. Zambarbieri, G. Otranto (a cura di), *Cristianesimo e democrazia*, Edipuglia, Bari 2011, pp. 53-54. Anche il già citato Nietzsche riconosce nel cristianesimo, in chiave particolarmente critica, la genesi della “deviazione” democratica: «Il veleno della dottrina dei “diritti uguali per tutti” è stato diffuso dal cristianesimo nel modo più sistematico... Concedere l’immortalità ad ogni Pietro e Paolo, è stato fino ad oggi il più grande e il più maligno attentato all’umanità nobile. E non sottovalutiamo la sorte funesta che dal cristianesimo si è insinuata fin nella politica! Nessuno oggi ha più il coraggio di vantare diritti particolari, diritti di supremazia, un sentimento di rispetto dinanzi a sé e ai suoi pari – un *pathos* della distanza. La nostra politica è *malata* di questa mancanza di coraggio!... E se la credenza nel “privilegio del maggior numero” fa e farà rivoluzioni, è il cristianesimo, non dubitiamone, sono gli apprezzamenti *cristiani* di valore quel che ogni rivoluzione ha semplicemente tradotto nel sangue e nel crimine!» (F. Nietzsche, *L’Anticristo. Maledizione del cristianesimo*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, VI,III, Milano 1970, pp. 221-222). Se Lettieri, pur riconoscendo analiticamente il rapporto che lega cristianesimo e democrazia contemporanea, sembra individuare proprio nell’istanza *kenotica* del cristianesimo ciò che ne

l'universalizzazione sancita dal neocapitalismo trovi proprio nell'istituzione democratica – come manifestazione e conservazione del *cratos* – il proprio correlato.

Se nella funzione-Luca il compimento dell'istituzione universale Chiesa-scrittura *anticipa* il «regno senza divisioni dell'universalità vuota del Capitale», tra il 1968 e il 1974 la democrazia – «universale, supremo ideale politico dell'Occidente»<sup>443</sup> – si rivela come centro impensato del processo di universalizzazione capitalistico.

L'omogeneizzazione astratta del capitale che, attraverso l'apparente innocenza della tecnica e la formalità democratica, implica e produce l'"umanità" come soggetto politico ad esso funzionale, trova nell'apparente "neutralità" degli *Atti*<sup>444</sup>, nel tono eufemistico della scrittura,

---

determinerà gli sviluppi in senso democratico, concentrando la propria attenzione su ciò che, del dispositivo cristiano, può mettere in discussione anche l'idea di democrazia nel suo aspetto "totalizzante", tale posizione appare radicalizzata, nel suo duplice aspetto, nel lavoro pasoliniano. Se Pasolini – attraverso la vicenda paolina – individua il rapporto tra cristianesimo e contemporaneità capital-democratica nell'estendersi universale dell'istituzione, nella creazione di un nuovo capillare dispositivo di disciplinamento fondato sulla rottura del vecchio ordine, sulla "liberazione dalla legge" che ne moltiplica la potenza *a-nomica*, tale radicale posizione rimane, fino alla fine, inscindibile dal tentativo di immaginarne la decostruzione e la destituzione interna, seppure in forme mutevoli e, talvolta, paradossali. Sul carattere intrinsecamente "decostruttivo" del cristianesimo cfr. J.L. Nancy, *Decostruzione del cristianesimo I. La Dischiusura*, Cronopio, Napoli 2007; Id., *Decostruzione del cristianesimo II. L'Adorazione*, Cronopio, Napoli 2012; sul rapporto che lega democrazia e capitalismo liberale o neoliberale la bibliografia è sterminata. Si confrontino ad esempio l'imprescindibile testo sui mutamenti del concetto di universalismo nelle religioni monoteistiche, nel marxismo, nel capitalismo attuale in E. Balibar, *Gli universali. Equivoci, derive e strategie dell'universalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2018. Sul concetto di democrazia come "significante vuoto", cfr. S. Žižek, *Il Grande Altro. Nazionalismo, Godimento, cultura di massa*, Feltrinelli, Milano 1999; Alain Badiou, *Alla ricerca del reale perduto*, Mimesis, Milano-Udine 2016; come visto, il filosofo francese incentra sul concetto di universalismo la sua riflessione su Paolo, confrontandosi direttamente con il progetto pasoliniano.

<sup>443</sup> G. Lettieri, *Un dispositivo cristiano nell'idea di democrazia?*, cit., p. 29.

<sup>444</sup> L'operazione compiuta negli *Atti* da Luca secondo Pasolini si potrebbe definire secondo quanto Pasolini scrive a proposito della scrittura di Cassola, che stende sopra le cose «un velo trasparente in modo che il loro discorso sia "tonale"». Nella recensione al testo di Cassola Pasolini coglie, in linea con quanto sembra caratterizzare il rapporto del poeta con la scrittura degli *Atti*, nella scrittura «livellatrice» di Cassola, un'«ordine di naturalezza» che impone di non violare «la regola fondatrice della realtà come normalità» (P.P. Pasolini, *Carlo Cassola, Gisella; Tommaso Landinolfi, Le labrene*, in *Descrizioni di descrizioni*, Garzanti, Milano 2016, p. 442). È interessante notare le occorrenze del concetto di universalismo nelle recensioni del poeta contenute nel volume. In particolare, nella riflessione pasoliniana sul *Romanzo di Ferrara* di Giorgio Bassani, Pasolini vede all'opera un universalismo che si genera nel particolare della scrittura. Come nel piccolo particolare della Cappella degli Scrovegni – l'illusione ottica di una piccola «bifora aperta nel cielo, quasi finestrella di ripostiglio» – in cui Longhi riuscì a cogliere la prima invenzione dello spazio prospettico, ossia il passaggio da un'epoca all'altra, nella scelta di Bassani di sostituire l'indicatore "F." con l'esplicitazione del nome della città, Ferrara, in cui si svolge il romanzo, Pasolini coglie una nuova forma di *adempimento* (termine auerbachiano esplicitamente impiegato da Pasolini) del Bassani scrittore e, insieme, un nuovo universalismo (diverso da quello ermetico della gioventù). In ciò sta lo scarto tra l'autore e i suoi personaggi: se i primi, che parlano attraverso il libero indiretto, sono di "Ferrara", Bassani, invece, «appartiene, irrimediabilmente, a un'altra città, che può benissimo essere indicata con "F."». In questa tensione si produce un nuovo universalismo come «scelta culturale, sì, ma anche irrisolvibile tragedia di un modo di essere uomo». (P.P. Pasolini, *Ivi*, pp. 348-349). Nell'opera di Bassani intitolata *Epitaffio*, Pasolini riconosce la fonte dell'universalismo bassaniano nell'esclusione del padre dalla "normalità" piccolo-borghese, per cui tale universalismo stilistico coincide paradossalmente con la fondazione nel romanzo del mondo d'"elezione" della borghesia ebraica ferrarese. Proprio in tale raccolta poetica Pasolini scova insieme un'ambiguità che risulta centrale nel nostro discorso per comprendere la strategia pasoliniana: «Si tratta [...] di un io "di maniera": mistificato attraverso la sua identificazione con la figura paterna e le figure affini, che si collocano al centro di un universo ristretto e quasi meschino. [...] Solo che però è un universo *senza fondo*, completamente sradicato e in preda a un disegno astuto che ne dilata all'infinito l'ambiguità e *distrugge*

il proprio proto-*tipo*. Se la scrittura sembra tracciarsi a partire dalla parola del Diavolo come compimento e tradimento della stessa missione *istituente* di Paolo, quest'ultima risulterà sempre più difficilmente scindibile da quanto, di essa, si farà racconto, *pseudoromanzo* agiografico negli *Atti*.

Nel 1974 l'ambiguità è infatti spinta fino alle stesse radici del progetto.

### 3. 6 All'origine, l'ambiguità

Nella sequenza 40, già analizzata, Paolo, stavolta accompagnato anche da Luca, torna presso il lago dove, nella sequenza 29, Dio, dopo aver affidato all'apostolo la missione di annunciare il messaggio di Cristo a tutte le nazioni, aveva invitato i fedeli a lasciare «disponibili Paolo e Barnaba per la missione a cui li ho destinati».

Occorre tornare ancora una volta sulle sponde di quel lago. La sequenza, collocata da Pasolini espressamente sotto il segno della ripetizione<sup>445</sup>, assume infatti nel 1974 una luce inedita.

In conclusione della sequenza 27, in cui in Paolo, prossimo a recarsi ad Antiochia-Ginevra, rinasce lo zelo del fariseo, Pasolini introduce infatti la figura del diavolo che, senza la mediazione lucana, interviene nella sequenza. In un appunto che chiude la sequenza Pasolini annota: «Il diavolo “mandante” imita la voce di Dio che dice la frase a p. 1911»<sup>446</sup>. La frase cui Pasolini si riferisce è quella, appena citata, con cui Dio invitava i fedeli, sulle sponde del lago, a lasciar libero Paolo di proseguire la propria missione.

L'annuncio si carica, radicalizzando quanto visto nel progetto *Bestemmia*, di un'ambiguità ineludibile che nel *San Paolo*, assumendo i tratti luciferini dell'istituzione universale, giunge a coinvolgere le fondamenta stesse dell'opera. Nella soglia di indecidibilità tra divino e diabolico, tra angelico e demonico, l'introduzione della falsificazione è spinta all'estremo. Essa

---

*continuamente tutte le tracce* che vi conducono: anche se è incrollabile la fiducia nella sua irripetibile realtà» (P.P. Pasolini, Giorgio Bassani, *Epitaffio*, in *Descrizioni di descrizioni*, cit., pp. 439-440). Una volta esposto il “senza fondo” su cui tale paradossale universalismo si installa, è possibile, per il poeta, dilatarne all'infinito l'ambiguità, secondo un disegno astuto, fino a distruggerne continuamente le tracce. Tale strategia, indicativa dell'amore per la realtà del mondo da parte dell'autore, configura quasi esattamente la strategia estetico-formale che Pasolini nel *San Paolo* gioca contro la “strategia dell'universalismo” di cui Luca diventa espressione.

<sup>445</sup> L'intenzione pasoliniana di sottolineare il carattere “ripetitivo” della scena appare evidente nella sua descrizione in sceneggiatura. Pasolini, infatti, prevede di riprendere la sequenza numero 40 lasciandone emergere i punti di contatto con la precedente, evidenziando la ripetitività dei luoghi, il tornare – dei protagonisti e dello spettatore – sulle orme di ciò che era già stato percorso. Scrive infatti Pasolini: «40 GINEVRA Esterno. Giorno. Una lenta panoramica dalla stazione di Ginevra sulla grande piazza antistante (per dove erano passati Paolo e Barnaba, la prima volta che erano scesi insieme in questa città) ci fa comprendere che ci troviamo a Antiochia. Paolo e Barnaba stanno raccolti in preghiera sulle rive del lago, circa nello stesso punto dove la voce di Dio sei anni prima li aveva designati per la prima missione», P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., 1923.

<sup>446</sup> *Ivi*, cit., p. 1908.

radica nella voce una *potenza di simulazione* inedita, che fa apparire il diavolo come possibile mandante della missione dell'apostolo<sup>447</sup>.

È impossibile decidere, *a ritroso*, se la voce che Paolo e Barnaba odono sulle rive del lago sia quella del diavolo «mandante» o quella di Dio. Nell'intervallo aperto da tale indecidibilità essa è, in un certo senso, di entrambi. Nella sceneggiatura si conficca così la spina di una finzione che fa della voce un *soffio diabolico*, che introduce in essa una struttura speculare.

Il nodo tra *simulazione della voce* e *tradimento della scrittura* in quanto fondazione dell'istituzione trova nella riapparizione di Luca quasi al termine della sceneggiatura, in prossimità della morte di Paolo, il proprio sigillo. Paolo, a New York-Roma, sta annunciando il messaggio di Cristo. I giovani, anarchici, ribelli, *misticamente democratici* e disperati del Village, come abbiamo visto, ne contestano l'autoritarismo; contestano, di Paolo, la vena istituyente, la creazione di una nuova legge, il mantenimento del principio d'autorità, la fondazione della Chiesa, l'aver fondato, con essa, una parola d'ordine, un linguaggio codificato per la *democrazia*. Ancora una volta il rapporto che lega la fondazione della chiesa alla contemporaneità capital-parlamentare si rende evidente.

Scandita da una dissolvenza interna, la sequenza lascia poi riapparire sullo schermo il volto debole, sofferente di Paolo, che parla agli altri come a sé stesso. Ri-divenuto santo, egli annuncia che, fuori dalla Legge, il peccato è morto, che la Legge uccide attraverso la Lettera e che però la Legge, con l'avvento di Cristo, è conservata *in quanto* compiuta.

Al termine del discorso del Paolo-santo, nel 1974, Luca fa la sua nuova e ultima apparizione. Vale la pena riportare per intero l'appunto pasoliniano:

Si inquadrano dei piedi che camminano per una strada di Roma (cioè Gerusalemme): poi i piedi si fermano davanti a una porta. È la porta del palazzetto di Luca. Il visitatore è visto di spalle, e sempre, per tutto l'episodio, sarà visto di spalle. Si tratta, come vedremo, di Satana. Egli entra nel palazzo e sale all'appartamento di Luca.

Lungo dialogo tra i due: Luca riassume ghignando al suo capo la continuazione della storia di Paolo. Praticamente ormai il fine è raggiunto. La Chiesa è fondata. Il resto non è che una lunga appendice, un'agonia. A Satana non interessa il Destino di Paolo: si salvi pure e se ne vada pure in Paradiso. Satana e il suo sicario sghignazzano soddisfatti. Luca si alza, prende da un mobiletto dello champagne e i due brindano ripetutamente alla *loro* Chiesa. Bevono e si ubriacano, *evocando* tutti i delitti della Chiesa: elenco lunghissimo di papi criminali, di compromessi della Chiesa col potere, di soprusi, violenze,

---

<sup>447</sup> A posteriori il viaggio appare, come l'intero film, "ordinato" dall'alto, in un duplice senso: in quanto strutturalmente sancito da un'organizzazione *verticale* dell'immagine e in quanto *dettato* – nell'accezione dantesca del termine – insieme da Dio e dal Demonio.

repressione, ignoranza, dogmi. Alla fine i due sono completamente ubriachi e ridono pensando a Paolo che è ancora là, in giro per il mondo a predicare e organizzare<sup>448</sup>.

Seguendo «come in un frammento di *cinema-verità*»<sup>449</sup> il cammino di qualcuno che solo successivamente riconosceremo come Satana, scopriamo che l'obiettivo di Luca e del suo mandante è, al termine della missione di Paolo, raggiunto. La salvezza o la santità di Paolo contano poco. Ciò che solo appare rilevante è che la Chiesa – la Chiesa di Satana e di Luca – sia stata fondata. All'elenco vertiginoso dei crimini di cui si macchierà la nuova istituzione segue un'ultima nota. Paolo, inconsapevole, continua a viaggiare, a disperdersi per il mondo predicando e organizzando. L'organizzazione, dunque, di cui Paolo è fautore, sembra insieme partecipare e non identificarsi con il piano diabolico di Satana, con la sua “economia della dannazione”.

Alle spalle di Paolo si snoda un ordine ben più complesso, che si servirà di lui per raggiungere la fondazione dell'istituzione-Chiesa, divenuta, in sé, il fine. Allo stesso modo, alle spalle di Luca è il diavolo a dettare la scrittura, ma è anche la scrittura a introdurre, nella storia, il principio diabolico che ne regola i giochi. Alle spalle l'uno dell'altro, Luca, Paolo, il diavolo e le sue molteplici mediazioni, Dio stesso, è difficile dire chi segua e chi sia seguito, chi detti e chi scriva. Tutto sembra ripiegarsi formando nuove pieghe, e mantenendo però intatta la propria forma, i confini e i tracciamenti che ne costituiscono l'unità, sospinta alla massima ambiguità possibile ma mai definitivamente spezzata.

Bisogna, allora, porsi nuovamente la domanda che già ha accompagnato la riflessione condotta a proposito di *Bestemmia*. Che cosa diviene, a questo punto, la missione di Paolo, e cosa la sua santità? Che rapporto si configura tra i due volti dell'apostolo, e che forma è possibile pensare per tale relazione nel momento in cui la scrittura si presenta come prima istituzione fondativa dell'Irrealtà – della Città e della Storia –, con cui la santità intrattiene un complesso rapporto temporale e immaginale?

Se la scrittura si configura, attraverso Luca e la mediazione diabolica, come scrittura della Storia che trasforma la *debolezza* di Paolo e la potenza eversiva della sua parola in Lettera

---

<sup>448</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 2000.

<sup>449</sup> La tecnica del *cinema-verità*, sperimentata per mostrare Cristo nel *Vangelo secondo Matteo* sembra mutar segno. Nel 1966, Pasolini collocava il *cinema-verità* come declinazione del «cinema di prosa», distinto dal «cinema di poesia» (P.P. Pasolini, *Il cinema di poesia*, in *Empirismo eretico*, cit.). Se la figura di Luca è restituita cinematograficamente attraverso il «cinema di prosa», e la vicenda del Paolo-santo attraverso uno stile coerente con un «cinema di poesia», tuttavia Pasolini diserta tale semplicistica riduzione stilistica dei due poli, lasciando che essi lavorino l'uno dentro l'altro.

fissandone l'ambiguità, occorre pensare un'altra scrittura e un'altra storia per la voce e per l'immagine.

Nell'epoca in cui il demonico – la dissimulazione *a-dialettica* della contraddittorietà della realtà – sembra dominare; nell'epoca in cui «il tempo sembra divenire un *continuum* senza principio né fine (se non puramente fenomenici)»<sup>450</sup>, che sembra dismettere persino l'idea di futuro trasformando in *eterno presente* il *rinvio* su cui l'istituzione si era, fino ad allora fondata, l'operazione estetico-politica tentata nel *San Paolo* assume – a partire dalla fine – un nuovo volto. Persino la strategia di moltiplicazione delle fratture che, come vedremo, Pasolini mette in campo a partire dal 1968 per inaugurare un nuovo e ambiguo “accesso al Reale” mostrando della realtà il «rovescio dialettico»<sup>451</sup>, si rivelerà nel 1974 insieme ancora necessaria e insufficiente. Per comprendere le implicazioni che ciò determina nel lavoro pasoliniano è dunque necessario attraversare tale processo, misurarsi con ciò che chiameremo *immagine pneumatica*.

---

<sup>450</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il caos*, cit., p. 1964.

<sup>451</sup> In questi termini Gabriele Fadini descrive il duplice volto di Paolo nell'opera pasoliniana, attraverso un confronto, che è stato già qui approfondito secondo una diversa linea di ricerca, con il pensiero nietzschiano: «Proprio come in Nietzsche il cristianesimo non è altro che il culmine dell'ebraismo in cui esso si ribalta nel suo opposto, così in termini pasoliniani potremmo dire che l'inattualità del santo si può contrapporre all'attualità della storia solo perché ad essa appartiene in maniera ineludibile, come suo risvolto dialettico». G. Fadini, *Pasolini con Lacan. Per una politica tra mutazione antropologica e discorso del capitalista*, Mimesis, Milano-Udine 2020, p. 82.

## CAPITOLO IV

### L'ECCESSO MESSIANICO: IMMAGINE, VOCE, SCRITTURA

#### 4.1 L'immagine pneumatica

La ri-scrittura cinematografica della vicenda paolina condotta da Pasolini acquisisce dunque, a partire dal 1974, un aspetto inedito che non inficia, ma integra, complica e permette di rileggere l'operazione tentata dall'autore nella seconda stesura del progetto, redatta nel 1968. Per comprendere ciò a cui il lavoro per un film su San Paolo sembra condurre l'autore, è necessario tornare a percorrere la sceneggiatura, ripensando la peculiarità della dissociazione tra i due volti di Paolo cui Pasolini tenta di dar forma, le polarità insieme inconciliabili e complementari che nel progetto si iscrivono. Osservando *isolatamente* gli elementi che lavorano nella sceneggiatura – immagine, voce e scrittura –, elementi insieme auto ed eteronomi, sarà possibile approfondire ulteriormente la ereticamente *paolina* strategia formale e teorica messa in campo dall'autore, e indicare ciò che, lavorando nell'opera, sopravvive al suo fallimento. Come più volte evidenziato, la sceneggiatura pasoliniana restituisce la duplicità di Paolo, la tensione tra il suo volto “santo” e il suo volto “clericale” e “organizzatore”, attraverso un dispositivo formale in grado scindere e insieme complicare le due «vie soggettive» che lo attraversano, mostrandone al tempo stesso l'assoluta inconciliabilità – che si iscrive nelle due linee vettoriali della Storia e del *farsi operante* dell'evento – e la problematica compresenza, la dialettica “puramente oppositiva” e la *terzità* che le mantiene in una tensione ambigua, irrisolvibile. La *verticalità* che spezza l'ordine orizzontale della rappresentazione – che risulta così minato da un moltiplicarsi di dissolvenze interne – e l'introduzione di uno scarto tra le apparizioni del Paolo santo e del Paolo prete che, lavorando anche all'interno delle singole sequenze, inficia l'apparente “montaggio alternato” del loro apparire, spezzano l'ipotesi di una rigida bipartizione tra le polarità che, attraverso la mediazione paolina, Pasolini introduce nell'opera: quella tra santità e istituzione, tra storia e “attualità”, tra ascesi e organizzazione. Il tentativo pasoliniano di misurarsi in un corpo a corpo con la contemporaneità, di non eluderne la complessa ambiguità, si configura, attraverso Paolo, come il tentativo di rivelare le contraddizioni che vi operano, celate nella *dissimulazione a-dialettica* sancita dalla Storia dei vincitori, di mostrare quelle *soglie* su cui si articolano la vita e la sua politicizzazione. Il

tentativo estetico-politico nella scrittura del progetto cinematografico su San Paolo appare, cioè, come operazione tesa a mostrare il *Reale* che abita la *realtà*<sup>452</sup>, e che si configura, insieme, come *mostrazione* del funzionamento della macchina teo-bio-politica del Potere – e del cuore *vuoto* su cui si articola la sua rappresentazione – e come *rivelazione* di ciò che ad essa non risulta riducibile, quella che nel progetto dedicato all’apostolo Pasolini definisce “santità”.

Per scandagliare, attraverso la sceneggiatura, la portata dell’operazione pasoliniana, e per comprendere gli esiti della vicenda paolina nell’immaginazione dell’autore e le sue implicazioni nell’elaborazione di una *nuova prassi* poetica, è necessario tornare al 1968-1969, alla collaborazione pasoliniana per la rubrica “Il caos”. Se nel 1974, come visto, Pasolini attribuirà un’inedita centralità al processo di universalizzazione della “Nuova Legge” garantito dall’istituzione universale della scrittura lucano-demonica su cui può fondarsi la Chiesa, è a partire dalla riflessione condotta dal poeta sulla Chiesa tra le pagine de “Il tempo”, sulla soglia tra la fine degli anni sessanta e l’inizio degli anni settanta, che è possibile rilevare alcuni indizi significativi che consentono di scorgere la potenza *estetico-politica* della strategia immaginale pasoliniana e di inaugurare una riflessione sulle implicazioni delle ultime modifiche apportate al progetto.

Nell’articolo *Critiche del Papa allo Stato e ai Partiti*, pubblicato sulla rivista nel 1968, Pasolini analizza un articolo apparso su un giornale «del cattolicesimo romano pre-giovanneo» il cui autore riassumeva il contenuto di una lettera inviata da Papa Paolo VI al cardinale Giuseppe Siri. L’autore dell’articolo evidenziava l’ipotesi, evocata dal Papa, di un rimaneggiamento della Costituzione italiana, teso a fronteggiare i rapidi mutamenti sociali in atto. Il Papa giungeva infine ad affermare che in Italia la democrazia fosse solo formale, lasciando ipotizzare al giornalista la giustificazione papale di un sovvertimento legale dell’ordine.

Pasolini individua nelle parole del Papa una «presa di posizione contro il potere», che rende la posizione papale prossima a quella della Nuova Sinistra Americana e di parte del movimento Studentesco: il riconoscimento della necessità una sovversione legale dell’ordine, che può tuttavia richiedere azioni illegali e rivoluzionarie per introdurre «anticorpi di democrazia reale» nel corpo della democrazia formale. A partire da tale ordine di riflessioni, Pasolini giunge a ipotizzare – e ad augurarsi – una «guerra civile» interna alla Chiesa, una scissione in grado di operare al suo interno producendo una duplice separazione: dal Potere, di cui la Chiesa, configurandosi essa stessa come potere, si è resa storicamente complice, e dà sé stessa,

---

<sup>452</sup> Il tentativo di mostrare il Reale che abita la realtà neocapitalista è tematizzato dal filosofo Alain Badiou nel suo scritto *Alla ricerca del reale perduto*, Mimesis, Milano 2016.

attraverso un abbandono della propria vocazione clerico-fascista (legata da un rapporto costitutivo al Potere) e una riattivazione dell'*ecclesia* come nuova comunità. A tale processo di separazione Pasolini dà il nome di *scisma*.

L'ipotesi di uno scisma interno alla Chiesa non può che convocare nella riflessione dell'autore una tensione tra santità e storia, tra diserzione e legittimazione del potere, tra corpo collettivo e comunità, tra scisma e ambiguità: non può che convocare cioè, ancora una volta, lo *spettro* di Paolo.

Per tentare una formulazione, non strettamente politica o teologica, dello scisma immaginato – scisma attorno alla cui eventualità, nota Pasolini, si sta preparando «l'azione dell'*illegalità della legalità*: il ripristino violento dell'ordine»<sup>453</sup> – Pasolini ricorre infatti alle parole della *Prima Lettera ai Corinzi*<sup>454</sup>.

Che formulazione, *non strettamente politica o teologica*, dare dunque allo scisma, come *guerra civile* nella Chiesa?

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».

La carità – questa “cosa” misteriosa e trascurata – al contrario della fede e della speranza, tanto chiare e d'uso tanto comune, 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 fede 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<sup>455</sup>.

Se la Fede è ciò che disattiva, nel pensiero paolino a cui Pasolini si rifà, il dominio delle opere, ossia delle prescrizioni della Legge e del loro rispetto come via d'accesso alla redenzione, essa tuttavia, accompagnandosi con la Speranza «senza la Carità» si configura come fondamento mostruoso del potere, di ogni potere – di cui l'emblema è ancora una volta il nazismo – che necessita di tali alibi per esercitarsi. Nell'epigramma, già citato, dedicato da Pasolini a Pio XII

---

<sup>453</sup> È interessante notare che l'espressione pasoliniana ricorda quella, già citata, adottata nella sceneggiatura per un film su San Paolo per descrivere il tentativo di soffocamento della rivoluzione paolina.

<sup>454</sup> Scrive infatti Paolo: «Ora dunque rimangono queste tre cose: la fede, la speranza e la carità. Ma la più grande di tutte è la carità!». È significativo che, nei versi appena precedenti la relazione tra fede, speranza e carità, Paolo introduca una riflessione che potrebbe essere definita come una riflessione sul rapporto tra immagine e redenzione, tra possibilità e impossibilità di vedere: «Adesso noi vediamo in modo confuso, come in uno specchio; allora invece vedremo faccia a faccia. Adesso conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto» (1Cor 13, 4-13). Su tale aspetto sarà necessario tornare.

<sup>455</sup> P.P. Pasolini, *Critiche del Papa allo Stato e ai partiti*, cit., pp. 40-41.

in *Trasumanar e organizzar*, il Papa fonda proprio sul dominio di Fede e Speranza il proprio tradimento di Paolo:

Io so che tradisco la chiesa di Paolo (lo so ora qui per carisma). Lo so per il semplice fatto che sono ridvenuto un Ebreo: un Ebreo, si capisce, restato fedele alla Legge. Sono dunque codificato Capo Del Ghetto dove sta tutta l'Umanità, *in quanto tutta esclusa rispetto a Dio*<sup>456</sup>. E ci sta beatamente, senza poter fare a meno di Chiesa<sup>457</sup>.

Se l'istituzione, già a partire da *Bestemmia*, e in misura maggiore nel lavoro su Paolo, si configura come «tradimento di Dio» – che pure, in certo senso, è necessario a conferire una forma a ciò che condurrebbe altrimenti a un'impossibilità, al *grado zero* dell'esistenza – il componimento pasoliniano, nel 1971, mostra già in parte ciò che apparirà nelle modifiche introdotte in sceneggiatura nel 1974: il tradimento di Paolo (nel duplice senso del genitivo) come ciò da cui i crimini della Chiesa sembrano sorgere. Ratificando la vigenza di Fede e Speranza, la Chiesa *in quanto istituzione* si fa, insieme, *prototipo* della contemporaneità, necessità umana e tradimento dell'evento da cui origina, così come, in un rapporto complesso, la Chiesa di Pio XII, tradendo la Chiesa di Paolo, mostra la complicità tra Chiesa e Legge che risulta già iscritta nel volto istituyente dell'apostolo, che pure il Papa tradisce:

A chi Paolo Prete (quanto alla sua santità,  
sia reso grazie al Signore dei Ricchi e dei Poveri)  
.....?  
Agli Ebrei. Cioè: a coloro che vivevano nella Legge, è chiaro.  
E da lì traevano le loro ragioni: di fede e di speranza.

[...]

Io per me, ripeto, sono un Ebreo: osservo la Legge:

---

<sup>456</sup> Tale espressione risulta particolarmente interessante in relazione alla riflessione sul potere come macchina di produzione di modalità di esclusione che abbiamo visto lavorare nella sceneggiatura pasoliniana, in particolare nel già ricordato episodio del discorso tenuto a Paolo dal giovane carceriere presso Filippi. L'esclusione di «tutta l'umanità rispetto a Dio», di cui Pasolini qui scrive, introdurrebbe dunque un'ulteriore modalità d'esclusione, in cui diviene leggibile l'impossibilità per l'uomo di «fare a meno di Chiesa», di istituzioni e leggi, di sperimentare una libertà che coinciderebbe con una «santità del nulla».

<sup>457</sup> P. P. Pasolini, *L'enigma di Pio XII*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 13.

fede e speranza – la carità è nel comportamento (a parole).

Ma chi ha riportato lo spirito della Legge tra gli uomini? Eh?

La Chiesa vi contribuì (sempre farisea o sadducea) [...]

La Chiesa vi contribuì dunque, perché?

Perché essa è, dilette figli,

istituzione!<sup>458</sup>

Se a parlare nel componimento pasoliniano è Pio XII – colui che ratifica l'alleanza tra Chiesa e Nazismo –, è proprio sul dominio di Fede e Speranza (senza Carità), su cui le due potenze si fondano, che tale alleanza si rivela possibile:

Fede e speranza trionfano di nuovo nel Terzo Reich

come nei grandi tempi antichi./[...]

Abbiamo deciso di dare la Nostra benedizione e la Nostra neutralità (come

appoggio politico) a questo Hitler e ai suoi bellissimi soldati

(vecchia conoscenza della Chiesa) Egli è un uomo di religione (non ecumenica!) né

abbiamo altro da aggiungere, su questo<sup>459</sup>.

---

<sup>458</sup> Continua Pasolini-Pio XII «[...] In quanto istituzione la Chiesa ha contribuito/a sopprimere di fatto, la carità nel comportamento./Il caso poi vuole che tale comportamento/(da noi accettato) sia quello borghese./Ma chi ha inventato, o creato, o reso obbligatorio/attraverso leggi (non scritte) (non dogmatiche)/il comportamento borghese? Chiediamocelo/La borghesia, come la Chiesa, è nata *inter pagos*/Ma si stanziò poi in città-e piano piano/le sue origini campagnole si sono andate perdendo/[...] Ora io dico (io, ripetiamo, Pio XII, nel 1944, a Roma):/chi era invece che non aveva mai conosciuto la carità,/e che invece fondava, facendone un solo Corpo,/il Fare con la fede e con la speranza? Era, appunto,/il popolo della Legge, ossia gli Ebrei, contro cui Paolo lottò/(per morire)». P.P. Pasolini, *L'enigma di Pio XII*, in *Trasumanar e organizzar*, cit. p. 15. Scrive inoltre Pasolini, rendendo evidente l'analogia strutturale tra le parole di Pio XII e l'attualità neocapitalista: «(Non si può dubitare di un'ideologia appena scelta: è questo che dico)/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», *Ivi*, p. 14.

<sup>459</sup> Nel componimento Pasolini punta lo sguardo, come già accade nel progetto su San Paolo e in *Porcile*, sulle campagne tedesche. «Hitler, Hitler, invece, aveva certamente nonni abitanti in campagna/o in piccole città di provincia. Fede e speranza/d'antica religione certamente lo nutrono./Voglio con questo dire che il suo mancare dell'esperienza/della carità, altro non è che un peccato, un semplice peccato./(la sua è non-carità; nella negazione di sé, essa c'è, ecc.)/Contro chi lotta ora questo piccolo Hitler, ariano,/se non contro il laicismo superbo della borghesia,/da cui per miserabili ragioni si è sentito (come un Ebreo) escluso?/La campagna tedesca si è di nuovo pian piano riempita,/dilette figli, di religione/e così le piccole città tedesche, su su fino a Berlino./Dai fumaioli di Hadamar si alzano misteriose fumate,/la scienza torna a essere, finalmente, servile./La ragione, che conosceva la carità, ma non aveva/in sé, fede e speranza, era nel frattempo stata/corrotta dalla fede e dalla speranza: si era inaridita./Ma ora è finito il tempo dell'aridità!/. » *Ivi*, pp. 16-17.

Su Fede e Speranza, sostiene Pasolini, si istituisce la «creazione artificiale e mostruosa dell'altro (con i conseguenti ghetti e le conseguenti guerre sante)»<sup>460</sup>.

Alle due virtù teologali, Pasolini sembra opporre la Carità che appare, sin dall'articolo del 1968, come una «“cosa” misteriosa e trascurata», come un residuo *rimosso* dalla storia dell'istituzione e del Potere in quanto inutile a fornire alibi al loro mantenimento. Nell'articolo *Critiche del Papa allo Stato e ai Partiti*, proprio nella carità Pasolini individua, infatti, l'elemento in grado di introdurre una *differenza* nella Chiesa, tale da configurarne lo scisma. Scrive Pasolini:

Lo scisma verrebbe dunque a dividere la Chiesa Cattolica in due tronconi: nel primo resterebbero solo la fede e la speranza, cioè le due *informi forze cieche del potere*: nel secondo resterebbero la fede e la speranza *con la carità*<sup>461</sup>.

La carità, distinguendosi da Fede e Speranza senza però scindersi nettamente da esse (in tal caso Pasolini avrebbe dovuto immaginare lo scisma come opposizione tra Fede e Speranza, da un lato, e carità dall'altro) non coincide interamente con il proprio presupposto teologico ma si configura come *potenza di discriminazione di secondo grado*, che interviene sulla separazione del binomio Fede-Speranza/Carità sancita dall'istituzione, aprendo la possibilità della scismatica negazione – del Potere e di sé stessa in quanto potere<sup>462</sup> – che la Chiesa è chiamata, dal poeta, a operare. Se l'urgenza di tale negazione è espressa da Pasolini ancora attraverso Paolo – attraverso l'invito a «rinunciare a tutte le direttive apocriefe di San Paolo, o a tutto ciò che in San Paolo è dovuto al vecchio fariseo»<sup>463</sup> – e dunque il legame dello scritto con il coevo lavoro cinematografico risulta evidente, la Carità paolina non si configura nella riflessione del poeta come annullamento di un'antitesi, ma come ciò che si installa nell'istituzione per produrvi una duplice negazione, non affermazione dell'opposto ma introduzione nel *corpus* dell'istituzione di un *de-centramento* che ne destituisce l'«assolutezza storica» e la pretesa totalizzante, mettendone in discussione il fondamento<sup>464</sup>.

---

<sup>460</sup> P.P. Pasolini, *Fede, Speranza e Carità*, in *Il caos*, cit., p. 52.

<sup>461</sup> P.P. Pasolini, *Critiche del Papa allo Stato e ai partiti*, cit., p. 41, corsivo mio.

<sup>462</sup> Riprendendo la teorizzazione delle tre forme di negazione, distruzione e sottrazione sviluppata da Alain Badiou, la figura dello scisma pensata da Pasolini sembra potersi configurare come un inedito rapporto tra queste, in grado di sottrarsi tanto al potere statale e neocapitalista che alla simmetrica opposizione ad esso (alla distruzione come paradigma terroristico dei movimenti e come distruzione della lingua teorizzata e sperimentata dall'avanguardia e dalla “letteratura-azione” neozdanovista; alla negazione come movimento che riafferma la realtà che distrugge producendo il ritorno al vecchio codice, che lega in una comune miopia i movimenti e la sinistra tradizionale).

<sup>463</sup> P.P. Pasolini, *Lo scisma*, in *Il caos*, cit., p. 165.

<sup>464</sup> Non è un caso infatti che, immaginando lo scisma interno alla Chiesa, Pasolini chieda alla Chiesa, alla sua parte “separata”, di rinunciare alla Donazione di Costantino, ammettendone la falsità: «In che senso la Chiesa

Il carattere politico della *forza di divisione* che, attraverso il concetto di carità, Pasolini introduce nella propria riflessione si fa evidente nel riferimento pasoliniano alla democrazia. Già il Papa aveva definito l'Italia una «democrazia formale», avanzando, come visto, l'ipotesi di una lotta per la democrazia reale. Pasolini riconosce la lucidità di tale prospettiva, che ben si concilia con le proprie posizioni di fronte all'avvento del nuovo potere, con l'idea di una democrazia in grado di farsi rivoluzionaria, fuggendo, sulle orme di Marx, le trappole della volgarizzazione socialdemocratica del marxismo<sup>465</sup>.

Lo *scisma* immaginato da Pasolini, dunque, è prodotto da qualcosa che agisce non producendo scissioni binarie, ma lavorando all'interno della complessità della realtà per produrvi una frattura: così è la Carità che, lavorando e mettendo in tensione con sé stesse Fede e Speranza – che fondano, attraverso la promessa, l'istituzione e, attraverso la produzione dell'altro, l'esistenza di vite degne o indegne di essere vissute – sancisce attraverso una peculiare divisione un «*rapporto reale con la realtà*»<sup>466</sup>, divenendo il discrimine per «accorgersi se una democrazia è formale o reale». Se, nel progetto per un film su San Paolo, l'impostazione figurale *post-auerbachiana* dell'immagine permette di cogliere la complicità “fisico-teologica” tra Chiesa, neo-capitalismo e democrazia; se – in particolare nel 1974 – la democrazia sembra presentarsi come il “reale” del capitale<sup>467</sup>, il processo di scissione di cui la Carità si fa vettore è ciò che appare in grado – almeno all'altezza del 1968 – di rivelare la democrazia contemporanea nella sua natura esclusivamente formale, che ne fa un semplice «eufemismo

---

deve saper negare sé stessa? Deve saper negare se stessa come assolutezza storica, prendendo coscienza della propria relatività, e tenendo continuamente presente che i propri nomi non sono che nomi, e che le proprie forme valgono altre forme; deve saper negare se stessa in quanto “organizzazione protetta” dai vari feroci Stati che se ne sono sempre, finora, serviti; deve saper negare se stessa come alibi alla nuova moralità della borghesia, che cerca di mantenere rapporti di tradizione conservatrice e reazionaria con la propria matrice contadina; deve saper negare sé stessa come confessione statale, rinunciando simbolicamente alla Donazione di Costantino; deve saper negare sé stessa come gerarchia, e tornare ecclesia, ossia assemblea», *Ibidem*.

<sup>465</sup> «I fatti gravissimi che succedono in America e in Europa dimostrano come la lotta principe sia ancora una lotta per la democrazia reale. La democrazia reale non ha nulla a che fare con la socialdemocrazia, che è finito il socialismo in una finta democrazia. [...] L'unica esperienza democratica reale è vissuta dalla classe operaia e dagli intellettuali che lottano per il socialismo in una democrazia capitalistica avanzata (eccettuata l'America, dove la democrazia reale è l'obiettivo esplicito della lotta della Nuova Sinistra). Marx aveva dunque ragione: solo la classe operaia di una democrazia capitalistica avanzata può fare la rivoluzione». P.P. Pasolini, *Cronache da Venezia*, in *Il caos*, cit., pp. 33-34. Secondo una terminologia che ricorda l'annunciazione negativa dell'angelo in *Bestemmia*, Pasolini individua nell'affermazione di Marx una «profezia negativa» in grado di prevedere i rischi del revisionismo.

<sup>466</sup> P.P. Pasolini, *Fede, speranza e carità*, cit., p. 52. Pasolini, infatti, non immagina una chiesa divisa tra Carità, da un lato, e Fede e Speranza, dall'altro, ma nella nuova chiesa scismatica la carità permarrà accanto a fede e speranza, per far sì che esse non possano mai coincidere perfettamente con sé stesse.

<sup>467</sup> Scrive in proposito Alain Badiou, nel presentare la propria indagine: «Ciò equivarrà a chiedersi quale sia la maschera del nostro reale, e dunque quale sia la sembianza propria del capitalismo imperiale mondializzato, sotto quale maschera esso si presenti, che impedisce che il suo riconoscimento lo divida, qual è la maschera allo stesso tempo così reale e così lontana da qualsiasi reale che è quasi impossibile strapparla? Allora, sono spiacente di dover dire che la parvenza contemporanea del reale capitalista è la democrazia. È la sua maschera. Ne sono dispiaciuto perché la parola “democrazia” è una parola degna di ammirazione, che bisognerà riprendere», A. Badiou, *Alla ricerca del reale perduto*, cit., p. 22.

per la parola potere»<sup>468</sup>, mettendola però in tensione con «la democrazia reale»<sup>469</sup> che la abita come possibilità di una sua radicale sovversione.

Il progetto per un film sull'apostolo, cui Pasolini sta lavorando, sembra incorporare l'*operatività* che egli, attraverso la Carità paolina, tematizza. Se infatti, come abbiamo visto, l'intenzione pasoliniana è quella di rivelare – nel suo duplice volto – il Reale che abita la realtà, tale operazione risulterà possibile solo introducendo, in essa, «una divisione di carattere politico»<sup>470</sup> che, iscrivendosi nella stessa vita di Paolo, moltiplica e complica i processi di scissione – già in parte analizzati – che strutturano l'opera secondo la modalità peculiare che la riflessione sulla Carità ha permesso di scorgere.

Un processo di “scissione di secondo grado” si imprime sulla riscrittura pasoliniana della vita dell'apostolo, attraverso le categorie paoline che attraversano l'opera: la tensione tra Legge e grazia/fede, tra Spirito e Lettera, tra Carne e Spirito.

Nella sequenza 62 del progetto per un film su San Paolo, subito dopo le parole di Paolo che annunciano, presso casa di Aquila e Priscilla, la sapienza di Dio come ciò che non appartiene ai privilegiati di questo mondo, Pasolini riscrive in maniera significativa il frammento seguente della *Prima Lettera ai Corinzi*:

Ora a noi non interessa possedere lo Spirito della storia ma lo Spirito di Dio, in modo da poter conoscere le cose che è solo per la grazia di Dio che ci sono state donate.

Nella lettera di Paolo, l'apostolo oppone allo Spirito di Dio lo Spirito del mondo (del cosmo). Nella riscrittura di Pasolini, invece, lo spirito del cosmo lascia spazio ad un'altra totalità: quella della storia; poiché «Spirito del Cosmo» e «Spirito della Storia» risultano espressioni

---

<sup>468</sup> «L'ordine della democrazia, come dice il corsivista clerico-fascista del giornale romano, è una contraddizione in termini: è un eufemismo per potere». P.P. Pasolini, *Critiche del Papa allo Stato e ai partiti*, cit., p. 39.

<sup>469</sup> Il medesimo procedimento caratterizza il concetto, già analizzato, di guerra civile. Se esso configura, come visto, quella soglia di politicizzazione ed economicizzazione che caratterizza il potere – e in particolare il nuovo potere – e che la pura opposizione ad esso non è in grado di rilevare, nel 1969, a cavallo tra le due redazioni della sceneggiatura su San Paolo, tale concetto si complica. La guerra civile diviene nome, infatti, di un duplice paradigma: essa descrive il processo della rivoluzione neocapitalistica in atto, come produzione continua di nuove soglie di politicizzazione ed economicizzazione necessarie al mantenimento e alla legittimazione del potere, e il suo processo di disarticolazione, che appare in una duplice veste nella tensione mistica della Nuova Sinistra Americana e nella Chiesa. Scrive infatti Pasolini: «Parlo di scisma così come, due o tre anni fa, quando nessuno usava ancora questa espressione, ho parlato di effettivo stato di “guerra civile” negli Stati Uniti. Purtroppo, e per fortuna, i fatti poi hanno confermato quella mia impressione: lo stato di guerra civile negli Stati Uniti è sempre più incombente e sempre più chiaro alle coscienze, in America e nel mondo. Io credo che dovremmo prepararci, nel prossimo futuro, a pensare anche a un possibile stato di scisma per la Chiesa Cattolica, e averlo presente nella nostra coscienza». P.P. Pasolini, *Critiche del Papa allo Stato e ai partiti*, cit., p. 40.

<sup>470</sup> A. Badiou, *Alla ricerca del reale perduto*, cit., p. 23.

complementari della totalità, si può ipotizzare che la modifica pasoliniana sia tesa a introdurre, nella riscrittura del verso, la già vista tensione tra mondo della storia e mondo del divino che permea costitutivamente l'opera.

Le parole di Paolo aggiungono, però, un ulteriore elemento:

[...]

L'uomo razionale, invece, non accetta le cose dello Spirito di Dio, perché per lui sono follia – e non può conoscerle, dato che vi opera una discriminazione tra esse e lo spirito senza capire, invece che ciò che è spirituale discrimina tutto, mentre non è discriminato da nessuno<sup>471</sup>.

L'incapacità, per l'uomo razionale, catturato nella rete delle “discriminazioni” tra le cose e nelle partizioni funzionali all'ordine, di accettare le cose dello Spirito deve aver colpito Pasolini, che individua – come appare evidente in *Medea* – nel binomio Ragione/Pragma il carattere “coloniale” e, in realtà, pericolosamente irrazionalistico su cui la borghesia fonda la propria rimozione del sacro e la forma del proprio dominio sulla realtà. Tuttavia, questo frammento permette di cogliere qualcosa di più del tentativo condotto dall'autore nell'opera, della duplicità paolina e del carattere delle divisioni che anch'egli sembra introdurre. Se la duplicità di Paolo rivela un soggetto che non è altro se non «l'intreccio di due vie soggettive cui Paolo dà il nome di carne (σαρξ) e di spirito (πνεῦμα)»; se il reale, colto attraverso le due vie che costituiscono il soggetto, «si declina a sua volta secondo due nomi: la morte (θάνατος) e la vita (ζωή)»<sup>472</sup>, lo spirito si presenta, nella ripresa pasoliniana della *Lettera* dell'apostolo, proprio come *forza di discriminazione* in grado di introdurre un “discrimine” nella partizione “borghese” della realtà. Quell'operatività che, nella riflessione condotta tra le pagine de *Il tempo*, è iscritta nell'azione della Carità assume qui un'inedita, significativa declinazione, che lavora la forma stessa dell'opera pasoliniana. Non riducibile all'interpretazione ellenizzante che vi scorge l'anima platonica, né alla coscienza che appare, nella sua tendenza interiorizzante, come il correlato del potere borghese; distinguendosi dallo “spirito tecnico” del Nuovo Potere che si configura, attraverso un nuovo tipo di ascesi, come una nuova forma di misticismo<sup>473</sup>, il

---

<sup>471</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1952.

<sup>472</sup> A. Badiou, *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, cit., p. 113.

<sup>473</sup> Il nuovo “spirito tecnico” del capitale si dà, secondo quanto scrive Pasolini in *Empirismo eretico*, nella nuova lingua aziendale e nella pretesa innocenza delle tecniche audio-visive, ormai sussunte dal capitale. Ciò appare direttamente correlato alla nuova forma di misticismo, quella del consumo, istituita dall'imperativo del godimento neocapitalistico. Già in *Poesie Marxiste*, Pasolini infatti dichiarava di trovarsi «ALLE SOGLIE/ DI UN'Età/ LA CUI CARATTERISTICA COATTA/ SARÀ UN MISTICISMO COLLETTIVO,/ IL MISTICISMO DEL PRODURRE E IL MISTICISMO DEL CONSUMARE,/ L'ASCESI INSOMMA DELL'UOMO NELLA MASSA,/ L'ACCETTAZIONE COMUNE E QUINDI RELIGIOSA DI QUESTO SACRIFICIO,/

*pneuma* paolino sembra infatti tradursi nella potenza dell'immagine come ciò che introduce, nella vicenda di Paolo e nel tessuto di separazioni e composizioni che caratterizzano l'opera, una scissione *ulteriore*.

Lo Spirito, dunque, nell'opera di Pasolini "poeta delle parole della Carne", non è altro che *qualcosa* che «discrimina tutto», ciò che può introdurre nella realtà *un taglio* che non produce un'identità riconoscibile, ma spezza e complica le divisioni legittimanti del potere, dell'autorità. L'immagine del *San Paolo* si carica dunque di una potenza che potremmo definire *pneumatica*, che si configura come messa in tensione ulteriore delle polarità che la attraversano. La "prima scissione" – quella della figura di Paolo in due volti, il Santo e il Prete – appare così attraversata da tale processo "secondario", che nell'immagine si iscrive e si fa visibile.

La separazione del carattere unitario della vicenda paolina si traduce in una *separazione* interna alla stessa dissociazione dell'apostolo e, insieme, allo stesso *corpo* del film, agli elementi che lo compongono. Le sequenze della predicazione dell'apostolo sono lavorate dall'interno da un processo che fa precipitare *verticalmente* la Parola di Paolo sul corpo dell'immagine, che introduce nell'unità audio-visiva uno scarto in grado di mettere in tensione di volta in volta i due volti di Paolo e, più radicalmente, ciascuno di essi *con sé stesso*, secondo la modalità che Pasolini definisce, ossimoricamente, «contraddittoriamente contrappuntistica»<sup>474</sup>. Se tale processo permette di mostrare, come visto, l'ambiguità che li lega, che fa sì che essi non possano essere irrigiditi in una manichea bipartizione, al tempo stesso esso vi fa emergere un *resto* che sembra solo in parte coincidere con la santità dell'apostolo, per cui, come esplicitamente dichiarato, Pasolini parteggia.

Se il rapporto tra i due volti dell'apostolo si configura in sceneggiatura come opposizione problematica tra attualità e santità, tra la vecchia Legge e il suo sovvertimento, tra santità e istituzione, anche la loro articolazione sembra evocare il peculiare procedimento paolino su cui è necessario brevemente soffermarsi.

---

L'EBBREZZA, DI QUESTO SACRIFICIO, CON I SUOI FANATICI,/ L'ARIA TREMENDA CHE PESERÀ  
SUL MONDO PIENO DI INDUSTRIE,- ALLE SOGLIE DI UN'Età VOTATA ALL'IRREALTÀ,/   
NELL'ILLUSIONE DI UNA LIBERA ESTATICA SCELTA,/ IN UNA GRANDIOSA VOLONTÀ  
MACCARTISTA DI NEGARSI E SOPPRIMERSI/ Io.../Io.../riprendo i vecchi e fasulli motivi romantici di  
Marx,/ lasciati giustamente cadere, del libero amore,/ in assurde istanze di redenzione neo-pagana?». P.P. Pasolini,  
*F. Note e notizie sui testi*, in *Tutte le poesie II*, cit., p. 1702. Tale riflessione non risulta scindibile dal  
riconoscimento di una certa complicità tra asceti e neocapitalismo, già analizzata a proposito della "macchina di  
disciplinamento" paolina che figura in sceneggiatura. In un'ulteriore tensione problematica, anche il linguaggio  
dei giovani in rivolta si carica di una "qualità ascetica", che Pasolini riconosce come interessante contaminazione  
che coopera ma insieme permette di ripensare il "mito dell'azione" che guida i giovani militanti di Potere Operaio,  
fautori di una peculiare inversione del rapporto tra Fare e Credere. Cfr. P.P. Pasolini, *Parlare è compito  
dell'intellettuale*, in *Il caos*, cit., pp. 229-331.

<sup>474</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 2015.

Se Paolo contrappone, nelle sue Lettere, la Lettera della Legge – che conduce attraverso la carne al peccato e alla morte – allo Spirito che, nella grazia della fede, orienta alla vita, i binomi che egli introduce a partire dall'*evento messianico*, pur istituendo un'opposizione, non agiscono secondo la modalità della "prima scissione" – la scissione della Legge che separa Ebrei da Gentili, il puro dall'impuro. Il procedere paolino non si configura, cioè, come puro *antinomismo*, che costituirebbe l'opposizione simmetrica alla legge, né come introduzione, in ultima istanza, di nuove categorie universali che, negando le precedenti, si affermerebbero mantenendone inalterato il funzionamento. Paolo, piuttosto, «fa agire un'altra divisione, che non coincide con le precedenti, ma nemmeno è esterna a esse»; egli divide, cioè, le scissioni della legge con un «taglio ulteriore»<sup>475</sup>, in grado di lavorare dall'interno le «*partizioni nomistiche*», mettendo ogni elemento in tensione con sé stesso, consegnando a un'inedita apertura quelle categorie che sembravano, precedentemente, esaustive, perfettamente coincidenti con sé stesse. Nello scritto sulla carità – e sul rapporto che essa intrattiene con il ripensamento della democrazia – Pasolini sembra, nel 1968, aver colto questo sottile procedimento paolino, esercitandolo nella sua analisi della realtà, delle possibilità politiche in essa sepolte, e iscrivendolo nella sceneggiatura dedicata all'apostolo.

Se per Auerbach sulla tensione tra Legge e Grazia «verte tutta l'interpretazione figurale»<sup>476</sup>, in Pasolini, che ripensa e rinnova il proprio debito con il filologo<sup>477</sup>, la stessa possibilità dell'integrazione figurale è complicata dalla paolina introduzione di una tensione interna che,

---

<sup>475</sup> Tale prospettiva è adottata nella lettura prettamente messianica della figura paolina condotta da Giorgio Agamben. È Agamben a notare questa operatività nelle lettere paoline e a scorgervi un carattere prettamente messianico, in quanto *katargesis* (sospensione) prodotta dall'irruzione del Messia, che inaugura un nuovo tempo – il "tempo di ora" (Rm. 11, 5) – in cui esso è insieme già compiuto e a-venire. Scrive il filosofo: «Come bisogna concepire la legge messianica del soffio? Si tratta, forse, di contrapporre alla legge un'altra legge, simile alla precedente, ma più universale? E che ne è, nel messianico, delle partizioni nomistiche fondamentali? Di fronte a queste partizioni, Paolo fa agire un'altra divisione, che non coincide con le precedenti, ma nemmeno è esterna a esse. L'aforisma messianico si esercita, piuttosto, sulle stesse divisioni nomistiche, le divide con un taglio ulteriore. Questo taglio è quello *sarx/pneuma*, "carne/soffio"» G. Agamben, *Il tempo che resta*, cit., p. 49; cfr. *Ivi*, pp. 48-56.

<sup>476</sup> Scrive Auerbach: «Tutta l'interpretazione figurale verte sul fondamentale tema paolino dell'opposizione fra Legge e Grazia [...] l'antica legge è superata e accantonata, essa è ombra e τύπος; la sua fedeltà alla legge è diventata inutile e rovinosa da quando Cristo col suo sacrificio ha portato l'adempimento e il riscatto», E. Auerbach, *Figura*, cit., p. 207.

<sup>477</sup> Possiamo notare come proprio il concetto di *katargesis* paolino sia per Guastini centrale nella svolta iconica del cristianesimo. Con la sospensione della Legge inaugurata dall'evento messianico, anche il rapporto all'interdetto veterotestamentario dell'immagine muta. Come Paolo annuncia, nell'Areopago di Atene, un mondo senza idoli, in quanto ogni idolo è svuotato del proprio significato, così l'interdetto an-iconico appare revocato nel peculiare senso fin qui descritto – ossia mantenuto e insieme sospeso in quanto *compiuto* – poiché risulta invalidata la logica di scissione tra puro e impuro che sta a fondamento della Legge ebraica (e dunque del divieto ebraico all'immagine e della *sostituzione mimetica* che vi opera) e che regola, in forme radicalmente diverse, la *mimesis* greca. Essere "nuove creature" vorrà dire fare nuove anche le immagini. Cfr. D. Guastini, *op. cit.*, pp. 373-382. Risulta inoltre interessante che l'autore legghi espressamente tale prospettiva al primato dell'*agape*, sancito da Paolo, declinando tuttavia il concetto nella prospettiva di una "riconciliazione" che non caratterizza, come appare a questo punto evidente, l'interpretazione – più o meno esplicita – pasoliniana dei concetti qui evocati.

nella rottura che sancisce la fine della Legge, mostra ciò che ne configura una nuova, in cui l'antica rimane celata. Rivelando l'*anomia* che garantisce il funzionamento della macchina-*teo-bio-politica* come ciò su cui si articola la divisione tra *nuda vita* e *bios* (prodotta e dissimulata dal potere), Paolo appare egli stesso *anomos* perché santo e dunque invisibile all'ordine della Legge e della Storia. Allo stesso modo, il *taglio* pasoliniano iscrive nella santità di Paolo la coesistenza di ascesi e debolezza, introducendo una *divisione* che si riflette sull'istituzione, debole e potente, che ne costituisce il rovescio<sup>478</sup>.

Se nella prassi *scismatica* di Paolo è il binomio carne/pneuma a farsi principale vettore della divisione delle divisioni nomistiche, nell'opera di Pasolini ciò appare tanto più vero.

Se, infatti, si può sostenere che è proprio l'im-potenza della carne che Pasolini aveva tentato di mostrare sin dagli anni romani, in *Bestemmia* tale concetto sembra imprimere nel nuovo realismo pasoliniano un'impronta paolina che però, in virtù del processo descritto, deve trovare nel *San Paolo* una nuova declinazione.

Nel progetto per un film sull'apostolo, facendo appello alla carne Paolo si presenta, prima della vocazione, ai rappresentanti della vecchia Legge che devono fornirgli i permessi per proseguire la persecuzione dei cristiani a Damasco (seq. 10):

“Se altri crede di poter avere fiducia nella carne, io più di tutti. Circonciso all'ottavo giorno, della stirpe di Israele, della tribù di Beniamino, Ebreo da Ebrei, Fariseo quanto alla Legge, quanto allo zelo, persecutore della Chiesa, irreprensibile quanto alla giustizia, che si fonda sulla legge”

Queste parole Paolo pronuncia – con la sua faccia fanatico di fascista – davanti a un capo degno di lui: un alto ufficiale dell'esercito o un potente burocrate. Che gli sorride, come da complice a complice, come un padre stupido e feroce al figlio stupido e feroce [...]<sup>479</sup>.

Se la carne si fa principio etnico di identificazione politica, se, potremmo dire, nel suo rapporto con la legge essa si fa fondamento e categoria giuridica, è nel ripetere le medesime parole già dette di fronte alla autorità che Paolo, tornato a Tarso dopo la duplice chiamata di Dio, appare

---

<sup>478</sup> In conclusione della poesia *l'Enigma di Pio XII*, Pasolini fa dire al Papa: «Potrei parlare di un uomo rapito al Terzo Cielo/Invece parlo di un uomo debole: fondatore di Chiese». P.P. Pasolini, *L'enigma di Pio XII*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 18. Nel componimento debolezza e istituzione sono sottoposte ad un processo di *discriminazione* che rivela, nell'istituzione, una debolezza che sembra sancirne – all'altezza del 1971 – insieme il volto fraterno e la possibilità del suo *scismatico* rovesciamento.

<sup>479</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1894.

riconsegnato al suo male, che lo fa cadere, come in una nuova Damasco, in terra, dove «resta immobile, senza segno di vita»<sup>480</sup>. Nella sequenza successiva Paolo è rapito al Terzo Cielo.

La carne, sulle orme di quanto già compiuto da Paolo<sup>481</sup>, si fa insieme, vettore dell'appartenenza di Paolo alla Legge, e segno vivo della santità dell'apostolo, di cui l'apparizione di Paolo malato, segnato dal dolore, è espressione. Se il corpo di Paolo è insieme quello del santo e quello del prete, del santo e del grande organizzatore che comunica la sospensione della Legge e la sua diffusione universale, la *carne*, passata attraverso la *divisione della divisione* introdotta da Pasolini, è prodotta come ciò che insiste, abitando, nel principio etnico della Legge e persino nell'esperienza mistica, non annullandoli ma disarticolandoli da sé stessi.

In un componimento, ancora una volta contenuto in *Trasumanar e organizzar* e intitolato, con delle implicazioni su cui a breve torneremo, *Mirmicolalia*, Pasolini scrive una mozione ai carcerati in favore di Aldo Braibanti, intellettuale incarcerato per corruzione di minori; riconoscendo, ancora una volta, l'impossibilità della *mimesis* – possibile fino alla prima metà degli anni Sessanta – e addirittura l'inopportunità di tale procedimento che apparirebbe come ars retorica, Pasolini decide, a un certo punto del poema, di tornare a rivolgersi agli intellettuali:

Restiamo tra pari, maledizione, restiamo tra pari.

Il commercio linguistico non ha così problemi.

Niente contaminazioni. Pura koinè. Magari greco.

Voi, studenti di legge, particolaristici per specializzazione,

e «uomini in quanto enti generici», coscienti o no,

della «vostra mercificazione»,

studenti di Legge, di Giurisprudenza, dico

O siete anche voi della razza di chi ha purgato la lettera a Timoteo?

Preferite anche voi parlare di un uomo rapito al Terzo Cielo

(lasciandolo là), piuttosto che di un uomo debole?

[...]

Eh, c'è anche un dolore, bello pesante, saracca,

---

<sup>480</sup> *Ivi*, p. 1906.

<sup>481</sup> Già in Paolo, infatti, come ricordato, il concetto di carne appare duplice, Se essa è legata alla Legge e alla morte, è tuttavia nella carne che può darsi la redenzione.

malloppo, peso, realtà, sarx, soma, sema, che sembra  
impossibile possa esser contenuto nel petto che nutrì  
il fantolino contro cui ai sensi di nessuna legge è pensabile procedere<sup>482</sup>.

Nel brano, che recupera la divisione tra ascesi e debolezza e riconduce a Paolo –attraverso il riferimento al greco della scrittura delle *Lettere* – la *koinè* borghese, la carne (*sarx*) appare come un *peso* che permane come «malloppo» – potremmo dire come ostacolo e “spina” – nella codificazione dell’«uomo in quanto ente generico» prodotto dalla mercificazione – nel dominio di coloro che hanno «purgato la Lettera a Timoteo» –, come un infante che non sembra poter essere giudicato da alcuna legge. Nel film immaginato da Pasolini, la *carne* sembra essere il *resto*<sup>483</sup> che, prodotto in quanto tale dalla scissione, non consente di rimuovere o superare il volto codificatore di Paolo, né risulta coincidere interamente con l’immagine della santità, ma con qualcosa che impedisce la chiusura totalizzante della realtà<sup>484</sup>, permanendo come una tensione interna che ostacola la saturazione tra trascendenza e immanenza di cui lo stesso Paolo, per Pasolini, partecipa.

Fino alla revisione della sceneggiatura scritta dal poeta nel 1968, il procedere *pneumatico* dell’immagine, in cui la temporalità puntuale dell’evento sembra potersi *fare carne* apre una faglia nell’adempimento neocapitalistico della parabola paolina.

Il “processo di scissione” che mostra l’istituzione della nuova Legge, della Nuova Chiesa, come *necessità* e come *tradimento* della chiamata di Saulo che trova nel neocapitalismo il proprio adempimento, mostra insieme la possibilità di un adempimento altro, che non appare totalmente simmetrico al primo.

Se il film risulta, come visto, ordinato verticalmente da un evento in relazione al quale si tiene l’immagine, tale evento – la chiamata di Paolo – trova il proprio altro, parziale compimento nella morte dell’apostolo. Come noto, Paolo, tratto in arresto a Gerusalemme, chiede di essere processato a Roma, in quanto cittadino romano, da Cesare. Il Paolo pasoliniano «sicuro di sé, uomo d’azione, legalitario»<sup>485</sup>, si appella, nella sequenza 85, a Cesare e giunge a Roma, accolto

---

<sup>482</sup> P.P. Pasolini, *Mirmicolalia*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 22.

<sup>483</sup> Su un’interpretazione affine a quella qui delineata del concetto di «resto» nei testi paolini, cfr. G. Agamben, *Il tempo che resta*, cit., pp. 57-59.

<sup>484</sup> Torna qui l’intimo legame che unisce la questione della carne a quella dell’*apertura*, dell’immagine e nell’immagine. Se la carne appare nell’opera pasoliniana, *paolinamente*, come *resto*, potremmo dire – sulle orme di quanto sostenuto da Didi-Huberman in un corpo a corpo con il pensiero di Tertulliano – che la *carne* scava nel visuale e nel visibile dispiegandovi il visivo – un *resto* della visibilità – che introduce, nell’immagine, «la differenza»; essa implica una *sfigurazione* della somiglianza e il sorgere di un’altra immagine, che fa sì che questa non si chiuda nella propria visibilità come «unità di un aspetto focalizzato». G. Didi-Huberman, *L’immagine aperta*, cit., pp. 98-99.

<sup>485</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1986.

da una delegazione di giudei domiciliati a Roma. La macchina da presa mostra il suo alloggio presso un alberghetto di Manhattan, ai limiti del Village, in un luogo «apocalittico e poverissimo»<sup>486</sup> che si caratterizza per la propria somiglianza con l'alberghetto in cui fu ucciso, nel 1968, Martin Luther King. Dopo aver tenuto il proprio discorso agli Ebrei – ai giudei che con «il cuore fatto insensibile, le orecchie indurite, gli occhi chiusi» ne rifiutano il messaggio –, egli annuncia ai poveri e ai diseredati del Village l'universalità della redenzione, il primato della fede sulle opere. Processato dal tribunale, Paolo viene assolto. Di fronte ai giovani del Village, la Parola santa di Paolo – precipitando sul suo volto tormentato dal dolore – annuncia la fine della validità delle partizioni nomistiche, secondo le modalità già descritte, mentre poco dopo la Parola clericale dell'apostolo annuncia uno dei brani più controversi della *Lettera ai Romani*, in cui l'apostolo invita gli ascoltatori a rispettare le autorità superiori. La voce di Paolo si disperde tra la folla inferocita dei “mistici democratici” del Village. Le sue ultime parole si perdono nel caos:

È già notte inoltrata, il giorno si avvicina. Svestiamo dunque delle opere che si compiono nelle tenebre e indossiamo le armi della luce<sup>487</sup>.

La voce dei giovani continua a invadere il primo piano sonoro del film, evidenziando di Paolo i tratti oscuri e legalistici già analizzati, denunciandone l'autoritarismo attraverso parole che sanciscono il riconoscimento dell'operazione codificatrice di Paolo come operazione, innanzitutto, linguistica. È a partire dal linguaggio che Paolo tradisce la pretesa democratica che il suo messaggio sembrava annunciare:

Egli è fondatore di Chiese: ha l'ossessione dell'istituire. Ma ogni istituzione è di per sé stessa antidemocratica: la democrazia non sta in nessun luogo. Le sue definizioni non hanno un campo semantico, devono perciò essere, per forza, imprecise. E le sue istituzioni devono essere sempre instabili, infinite, aperte, in movimento. [...] Lui tende a definire e chiudere tutto: ne faccia fede il suo linguaggio, linguaggio ispirato e impreciso è vero, ma nel tempo stesso così rigidamente codificato che quando in un suo discorso appare qualche parola nuova c'è da gridare al miracolo<sup>488</sup>.

---

<sup>486</sup> *Ibidem.*

<sup>487</sup> *Ivi*, p. 1997.

<sup>488</sup> *Ivi*, p. 1998.

Tra la fine della sequenza e la morte di Paolo – già annunciata dalla presenza di un sicario che ne presidia l'albergo – Pasolini colloca una «misteriosa sequenza intermezzo» che risulta di particolare interesse per comprendere la conclusione immaginata, per l'opera, dal poeta.

In campo lungo Pasolini intende mostrare tutti i luoghi che Paolo ha attraversato nel corso della predicazione, istituendo una lontananza che si iscrive anche sul piano sonoro: Paolo parla da lontano, la sua voce giunge confusa. Attraversando Napoli, Genova, e altre città fino a giungere nuovamente al porto di New York, rivediamo appena i personaggi che hanno segnato i viaggi dell'apostolo, immersi tra altri personaggi, e nuove sequenze in cui appare «gente del tutto ignota». La tensione degli elementi cinematografici che, come visto, si iscrive tra archivio e immagine filmica, è condotta – secondo il procedimento *pneumatico* descritto – a una nuova intensità, in cui la stessa immagine cinematografica *si fa archivio*, per introdurre un intervallo nel procedere del film in cui Paolo passa come di sfuggita, divenendo uno tra i tanti *fantasmi* che lo abitano e abitano, con esso, l'archivio della civiltà occidentale. Giunto nuovamente a New York Paolo è, stavolta, solo. Non c'è nessuno ad attenderlo. In chiusura della «misteriosa sequenza», leggiamo:

“Tutti mi hanno abbandonato”

Dissolvenza interna

È notte, i compagni di cella di Paolo dormono scomposti, sudati. Paolo è ancora chino sul misero foglietto dove scrive con mano tremante:

“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”<sup>489</sup>.

Al termine della misteriosa sequenza intermezzo, Paolo giunge, tormentato dal male, al proprio albergo, stavolta in tutto e per tutto identico a quello in cui King fu assassinato. Si intravedono le stesse persone che avevamo già visto, mentre Paolo scrive la *Lettera pastorale* a Timoteo, vescovo di Napoli e incarnazione dell'istituzione compiuta. Attraverso la lettura di Timoteo, assistiamo a un “documentario sulla Chiesa”<sup>490</sup> – su cui la voce di Paolo si staglia impartendo i propri precetti amministrativi, eppure sempre più lontana, inghiottita dal suono delle campane.

---

<sup>489</sup> *Ivi*, p. 2006.

<sup>490</sup> *Ivi*, p. 2016.

Nel 1974, Pasolini immaginerà – installando una falla nell’apparente primato del volto istitutore di Paolo nel film – di eliminare tale sequenza, per mostrare Paolo andare solo “a spasso” tra le vie della città, preso nell’inutilità e nella gratuità disinteressata degli atti che precedono la morte.

Dopo un nuovo intervento dell’apostolo che, ispirato, parla ai giovani del Village, egli ricomincia a scrivere; uscito sul ballatoio, viene ucciso da due colpi di fucile.

Se, come nota Roberto Escobar, il film sembra presentare «quasi due finali»<sup>491</sup>, in cui ancora una volta non è possibile decidere se Paolo sia il santo o il prete, la morte di Paolo sembra prodursi come per un processo di svuotamento – di sé stesso e del film –, un procedimento *kenotico* che, nel darsi della morte, sembra inficiare la funzione *katechontica* della Chiesa di cui Paolo è immagine. Se tale processo sembra marcare la poetica del realismo pasoliniano già in *Bestemmia*, nel San Paolo esso assume, a contatto con la potenza dell’istituzione, nuovi caratteri che si incidono sulla struttura stessa dell’opera. A partire dallo svuotamento dell’immagine della morte dell’apostolo – che Pasolini, nel 1966, immaginava come un martirio «in mezzo al traffico della periferia di una grande città, moderna fino allo spasimo, coi suoi ponti sospesi, i suoi grattacieli, la folla immensa e schiacciante che passa senza fermarsi» per le enormi strade «davanti allo spettacolo della morte» – è possibile rileggere, a ritroso, la «misteriosa sequenza intermezzo» che la precede come una *ricapitolazione* (*anakephalaiosis*, Ef 1,10) che mostra il *typos* non come *pre-figurazione*, ma, ancora una volta, come costellazione. Nella «abbreviazione sommaria» – «anche nel senso che l’aggettivo ha nell’espressione giuridica “giudizio sommario” – del passato»<sup>492</sup> che ricapitola la vita di Paolo, mostrandola come una vita *qualunque*, la sua morte si tiene in relazione con la *chiamata* senza che tra le due si dia un rapporto di causa-effetto. Nel 1966, Pasolini istituiva tale relazione immaginando per la morte e per la chiamata dell’apostolo una messa in forma che, nelle intenzioni dell’autore, doveva distinguersi da tutte le altre immagini del film. Nell’appunto *La folgorazione*, Pasolini descriveva la traduzione cinematografica della chiamata di Paolo come una traversata in un deserto simbolico, tra le strade di una grande nazione europea e le campagne del Sud della Francia, dei Pirenei, della Catalogna. In un silenzio irreali, in grado di restituire fantasticamente l’idea del deserto, «Paolo è colto dalla luce. Cade, e sente la voce della vocazione»<sup>493</sup>. Allo stesso modo, il momento della morte non avrebbe dovuto essere

---

<sup>491</sup> R. Escobar, *Pier Paolo Pasolini: Progetto per un film su San Paolo*, in “Cinema Sessanta”, maggio/giugno 1978, p. 27.

<sup>492</sup> G. Agamben, *Il tempo che resta*, cit., p. 75.

<sup>493</sup> P.P. Pasolini, *Appendice ad Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 2027.

ricostruito “analogicamente” come il resto dell’opera. Paolo non sarebbe, cioè, morto «sulla sedia elettrica» – secondo un’idea di analogia che risponde all’idea ingenua che abbiamo confutato nel secondo capitolo del presente lavoro – ma essa avrebbe avuto «i caratteri mitici e simbolici di una rievocazione, come già la caduta nel deserto»<sup>494</sup>. Il deserto attraversato da Paolo in *Teorema* – il grembo del Padre che precede la caduta nella storia e fonda l’idea unitaria del potere e della rappresentazione – e il deserto che il padre, Paolo, attraversa alla fine del film, spogliato della propria identità ma insieme incapace di accoglierne la gratuità e la scommessa, si uniscono nel deserto del *San Paolo* pasoliniano. Esso sembra divenire immagine di una temporalità altra, che spezza in due punti la struttura dell’opera ordinandone le parti. Insieme dentro e fuori la storia, nella contemporaneità della città e in ciò che precede e inaugura la sua prima fondazione, esso appare inscindibilmente legato a una chiamata che, tuttavia, non diviene garanzia di santità. La chiamata di Paolo, svuotata del carattere rocambolesco e della coloritura agiografica che assume in Luca<sup>495</sup>, è restituita, fedelmente alla lettera paolina, come *vocazione*: non conversione, ma nient’altro che il darsi di una voce e di un *acceramento*<sup>496</sup>.

---

<sup>494</sup> Ivi, p. 2030. Nel 1969, il deserto è ancora, per Pasolini, ciò in cui si dà il «momento definitivo dell’opera». Cfr. P.P. Pasolini, *Intervista a G. P. Brunetta*, in *Per il cinema II*, cit., p. 2950.

<sup>495</sup> Il racconto della “conversione” paolina è ripetuto per ben tre volte negli *Atti degli Apostoli* (*At 9, 1-30; 22, 3-21; 26, 9-20*). Se Luca descrive l’episodio usando, appunto, il concetto di conversione, Paolo invece ne parla in termini di grazia, di vocazione. Pasolini sembra dunque ricostruire l’episodio della chiamata di Paolo secondo le indicazioni paoline, contro la prospettiva agiografica e avventuristica lucana. Significativo appare inoltre che Pasolini, pur seguendo piuttosto fedelmente la narrazione degli *Atti*, elimini dal proprio progetto i racconti dei miracoli paolini.

<sup>496</sup> Abbiamo già evidenziato come Pasolini insista, in sceneggiatura, sul rapporto che lega la chiamata di Paolo alla sua cecità. È interessante rilevare una certa somiglianza tra l’insistenza pasoliniana sulla cecità di Paolo nel momento della vocazione e un brano dedicato proprio alla chiamata di Paolo da Meister Eckhart, secondo cui chi deve vedere Dio «deve essere cieco, e deve tenere Dio fuori da ogni qualcosa». Sebbene la prospettiva pasoliniana non possa essere identificabile con la mistica eckhartiana, nel 1973 Pasolini mostrerà il proprio interesse per tale prospettiva in una recensione al volume di Ananda K. Coomaraswamy, *Induismo e buddismo*, evidenziando i riferimenti dell’autore al teologo tedesco e l’affinità alla filosofia indiana per cui Pasolini, a partire dalla seconda metà degli anni sessanta, nutre un indubbio interesse (basti pensare al cortometraggio *La terra vista dalla Luna*, nel film a episodi *Le Streghe*, 1967). È significativo che nella recensione al testo (contenuta in *Descrizioni di descrizioni*), Pasolini sviluppi alcune riflessioni che intrecciano un indubbio rapporto con il lavoro per la sceneggiatura su *San Paolo*, con la riflessione sull’istituzione, sulla libertà e sulla santità come ciò che appare in grado di invalidare le partizioni giuridico-sociali: «Il Risvegliato, che giunge al quarto e ultimo grado di conoscenza, cioè all’apatia e alla morte in vita, e vive assolutamente privo di tutto, può provenire dalla casta dei regnanti o dei sacerdoti, ma può provenire anche dalla casta dei paria. Ciò che dà uguaglianza e libertà è la santità, cioè la liberazione dalla coscienza del bene e del male, e l’abbandono non solo dei beni della vita, ma anche del rituale religioso e della stessa teologia! Il supremo insegnamento (per noi) della religione indiana è infatti il seguente: “Una chiesa o una società che non fornisca i mezzi per svincolarsi dalle sue proprie istituzioni, che impedisca ai suoi membri di liberarsi da essa, riduce a nulla la sua suprema ragione di essere”». P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, cit., pp. 1890-1891. È interessante notare che, nel *San Paolo*, tale “nulla di determinazioni” non determina il ripudio dell’immagine, ma pro-voca la tensione interna agli elementi che la abitano.

La santità accade come un comune malore, come nulla più che un fenomeno atmosferico<sup>497</sup> che, però, sospende la visione. Paolo, udita «la voce della vocazione», solo «per un poco»<sup>498</sup> diviene cieco.

È «davanti ai suoi occhi ciechi» che le immagini dei Pirenei, dei pascoli, dei villaggi, della periferia di Barcellona – che lo spettatore vede leggendo la sceneggiatura –, si mostrano, introdotte da Pasolini attraverso una serie di anafore che ne ampliano l'incidenza. Se Paolo è cieco, questa espropriazione dello e nello sguardo che, nella tecnica cinematografica, colloca lo sguardo “fuori di sé”, sembra legarsi al luogo in cui la vista entra in contatto con la sua frammentazione, con ciò che non ha più a che fare con la vista come proprietà o con la visione come rappresentazione o ripresentazione del mondo. La visione, insieme sospesa e non interrotta, fa luogo al sorgere della Parola, che però può solo in parte coincidere con la poesia. Se la morte, nella teorizzazione cinematografica di Pasolini, si dà come ciò che trasforma l'incompiuto in compiuto, che attribuisce alla vita forma e senso, l'impossibilità di decidere, giunti al termine della sceneggiatura, tra i due volti dell'apostolo – tra i due volti della realtà – rivela il carattere non necessario dell'*adempimento* neocapitalistico, mostra un altro possibile *adempimento* che, però, non sembra coincidere con alcuna salvezza, ma solo col deserto così come esso biblicamente appare: ciò su cui una voce si leva, e da cui una Parola, sebbene duplice, può sorgere.

Come già annunciato, nel 1974 Pasolini introduce in sceneggiatura alcune modifiche che, pur mantenendo inalterata gran parte della sceneggiatura, ne alterano irrimediabilmente la lettura. Nel momento in cui la possibile destituzione della Chiesa – e dello Stato – immaginata da Pasolini grazie alla carità viene meno, trasformandosi in esautorazione che sancisce la vittoria del capitale, l'introduzione della mediazione diabolica, che lega la scrittura all'istituzione universalizzata del nuovo potere, giunge a installare, come annunciato, nella stessa voce un'ambiguità che rende indecidibile il carattere divino o demonico della missione paolina. L'iscrizione del *nomos* – grazie alla sua *a-nomica* sospensione – nel *bios*, che si annunciava già nel 1968, sembra configurarsi come “*letturalizzazione*” della vita che sembra non lasciare nulla fuori di sé.

---

<sup>497</sup> Pasolini potrebbe aver mutuato tale idea da Roberto Longhi, che nel suo testo su Caravaggio, molto amato da Pasolini, descriveva così l'episodio nel quadro dell'artista: «Andando al fondo delle cose, pensò il Caravaggio che si poteva risolverlo quasi alla stregua di un incidente meteorologico. Mentre il temporale inzuppa laggiù le sponde dell'Aniene, un fulmine scheggia il pioppo sulla collina mentre vi passava la comitiva militaresca; atterrisce i sergenti, fa inalberare il cavallo che ha già scosso Saulo; e questi, con le mani sugli occhi, come abbacinato dal lampo, *neppure vede* la citazione del Cristo e dell'angelo che si sporgono dal ramo spezzato». R. Longhi, *Caravaggio*, Abscondita, Milano 2013, p. 32.

<sup>498</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1895.

Nel 1974 Pasolini teorizza esplicitamente la conquista dell'umanità compiuta dal potere neo-capitalistico come *genocidio*, sulle orme di Marx:

Ritengo che la distruzione e sostituzione di valori nella società italiana di oggi porti, anche senza carneficine e fucilazioni di massa, alla soppressione di larghe zone della società stessa. Non è del resto un'affermazione totalmente eretica o eterodossa. C'è già nel Manifesto di Marx un passo che descrive con chiarezza e precisione estreme il genocidio ad opera della borghesia nei riguardi di determinati strati delle classi dominate, soprattutto non operai, ma sottoproletari o certe popolazioni coloniali<sup>499</sup>.

La possibilità di mostrare la realtà lasciando che essa si presenti attraverso le Parole della Carne, tematizzata da Pasolini in *Bestemmia*, sembra venir meno. Se già nel progetto su San Paolo l'ipotesi di una *visione* a-simbolica in grado di sottrarsi, sebbene in forma ambigua, al potere di mediazione e tradimento del Codice grazie alla lingua cinematografica deve modificarsi; se, cioè, già 1968 nel *San Paolo* Pasolini deve impiegare *la potenza di scissione* che il cinema è in grado di mettere in campo per mostrare *un resto* alla totalizzazione voluta dal potere, tale operazione deve essere ora ripensata.

Se nel 1974, Pasolini riafferma la validità, per una comprensione "paolina" della realtà, del procedimento fin qui descritto, essa risulta, inevitabilmente, parziale. L'ultima forma del corpo a corpo pasoliniano con il progetto richiede allora di fissare lo sguardo su ciò che, nel 1974, diviene il cuore delle modifiche introdotte dal poeta: la voce e la scrittura. Ciò permetterà di scorgere l'*eccesso messianico* che – sottratto a ogni escatologia, *demitizzato* e dunque assorbito nei processi di scissione dell'opera nel 1968 – continua nonostante tutto, divenuto quasi irriconoscibile, ad operare nel lavoro del poeta.

## 4.2. Voce

Quanto fin qui rilevato permette di scorgere nella *voc-azione* – che è possibile ora intendere letteralmente come darsi della voce – e nella Parola chiamata a farne atto di soggettivazione, il binomio intorno a cui la diffusione del messaggio paolino, nella sua problematicità, si articola. La tensione tra mondo della storia e mondo del divino, storia ed evento, che costituisce il cuore del film, si mostra nel darsi della parola di Paolo, anch'essa separata da sé come parola che annuncia l'avvento del tempo messianico – del *tempo di ora*<sup>500</sup> in cui la Legge è sospesa – e

---

<sup>499</sup> P.P. Pasolini, *Il genocidio*, in *Scritti corsari*, cit., p. 228.

<sup>500</sup> Cfr. G. Agamben, *Il tempo che resta*, cit., pp. 57-62.

parola che istituisce una nuova Legge, parola codificata e parola che annuncia la sospensione di ogni codificazione.

Nelle sequenze analizzate, l'alternarsi e il co-implicarsi delle parole clericali del Paolo prete e delle parole "messianiche" del Paolo santo sembrano dettare il *ritmo* al susseguirsi delle immagini, spezzando l'illusione, aspramente criticata dal poeta, che il cinema si dia come pura immagine<sup>501</sup>.

Piuttosto, è proprio attraverso l'intervento pasoliniano sulla Parola di Paolo che la stessa possibilità del film può rivelare alcuni elementi che risultano decisivi per analizzare le modifiche introdotte in sceneggiatura nel 1974.

Se la parola di Paolo può risuonare come una domanda – insieme problematica, inattuale e potente – rivolta alla contemporaneità; se, come nella sequenza della predicazione di Paolo a Bonn, la voce di Paolo può imprimersi sull'immagine caotica della città – e su quella del mare silenzioso osservato da uno degli astanti giunti per ascoltarlo – annunciando la sapienza riservata da Dio agli sconfitti della storia; se la parola codificatrice di Paolo può mostrare qualcosa del funzionamento del potere, ciò è reso possibile dalla traduzione cinematografica dell'opera che costituisce il *pre-testo* del film: le Lettere di Paolo.

Nel cinema, la parola sepolta nei testi che sanciscono il fondamento della cultura giudaico-cristiana occidentale torna ad essere parola viva, in grado di incontrarsi e scontrarsi con il presente. L'«unità biunivoca di immagine e suono» ri-traduce la parola di Paolo in parola orale. Se tale operazione sembra implicita in ogni atto di restituzione cinematografica di un testo, nell'opera pasoliniana la riconversione della scrittura in oralità assume un particolare significato politico.

Sin dalle prime poesie casarsesi l'attenzione del poeta all'oralità – intesa come peculiare darsi del linguaggio non ancora scindibile dalla gestualità, dalla corporeità di chi lo pronuncia (i giovani contadini prima, i sottoproletari romani poi) e della sua stessa emissione – aveva caratterizzato l'opera del poeta. Non identificandosi con il dialetto né con il gergo in cui, secondo la teorizzazione pasoliniana del discorso libero indiretto, l'autore avrebbe potuto, attraverso la *mimesis*, "regredire", l'*oralità* diviene, a partire dal 1967 e a cavallo della stesura del *San Paolo*, operatore nevralgico per il tentativo pasoliniano di dar forma a un nuovo

---

<sup>501</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il cinema impopolare*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 265-268.

teatro<sup>502</sup>, un teatro rivolto ai «gruppi più avanzati della borghesia»<sup>503</sup> e la cui feroce critica all'irrealtà neocapitalista implicava l'assunzione, da parte del poeta, del linguaggio borghese. Nel *Manifesto per un nuovo teatro*, redatto nel 1968, anno della seconda stesura del progetto cinematografico dedicato all'apostolo, Pasolini teorizza la nascita del proprio teatro, memore della lettura di Platone: il teatro di Parola.

Nel teatro immaginato dal poeta in opposizione al teatro dell'Urlo e del Gesto – caratterizzato dalla “misologia” platonica e da una tensione “mistica” diventata immediatamente codice – e al teatro borghese della chiacchiera, la parola orale (la Parola, scrive Pasolini), diviene veicolo di una nuova forma di democraticità (distinta da quella ateniese), pensata dall'autore come dibattito e *dialogo* tra autore e spettatori «idealmente pari»<sup>504</sup>. Esso risulta prodotto in prima istanza dalla potenza orale del verso, in cui si iscrivono insieme «la convenzionalità fonetica teatrale», accolta fino al limite dell'accettabilità, e l'oralità della poesia che la lavora, traducendola, nelle opere, in poesia tragica<sup>505</sup>.

Attraverso la rinuncia al purismo attoriale, il recupero del verso tragico e la recitazione condotta con coscienza dell'operazione, nelle opere teatrali pasoliniane – in un apparente antinomismo con quanto sancito nel *Manifesto* – la parola pronunciata dai personaggi borghesi produce effluvi verbali condotti fino al limite della logorrea. Dichiarando l'urgenza di parlare «la lingua del corpo che non distingue la morte dalla vita»<sup>506</sup>, i personaggi sulla scena sono tuttavia catturati in un eccesso di verbosità che incide come una ferita la parola sui corpi, insieme scissi e inseparabili dalla verbosità che li attraversa.

Il tentativo pasoliniano di ripensare nel teatro il rapporto tra lingua e corpo, tra parola orale e carne attraverso l'interruzione della prosaicità borghese – che risolve i rapporti tra parola e cosa

---

<sup>502</sup> Sulla vocazione intrinsecamente teatrale dell'opera pasoliniana, sia nella forma di un'attenzione esplicita – drammaturgica e teorica – alla forma teatrale, sia come “tentazione teatrale” che attraversa i componimenti poetici e le prove letterarie fino a far ipotizzare un finale “teatrale” per il film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, CUE, Bologna 2019 e S. Casi, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, ETS, Pisa 2022. Per un'analisi del rapporto che lega il *San Paolo* al teatro pasoliniano, e per una lettura del teatro pasoliniano che inaugura un confronto con la sceneggiatura dedicata a San Paolo, cfr. A. Panicali *et. al.* (a cura di), *Pier Paolo Pasolini: testimonianze*, Firenze, Salzani 1982 e Id., *Le voci e la parola*, in G. Santato (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, cluep editore, Padova 1983, pp. 169-176.

<sup>503</sup> P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, cit., p. 2482.

<sup>504</sup> *Ivi*, p. 2483.

<sup>505</sup> Pasolini descrive con queste parole la convenzionalità del parlato teatrale, indicando il rapporto con essa istituito dal Teatro di Parola: «Il teatro di Parola si comporta proprio come il più abietto teatro borghese, accettando una convenzionalità che non esiste: ossia l'unità di un italiano orale che nessun italiano reale parla. b) perché il teatro di Parola vuole scavalcare la borghesia, rivolgendosi ad altri destinatari (intellettuali e operai), nel tempo stesso eccolo che accetta di essere avviluppato alla borghesia: perché solo attraverso lo sviluppo dell'attuale società borghese è pensabile che si possano riempire le tappe vuote della formazione di una convenzionalità fonetico-storica dell'italiano, e raggiungere quell'unità di lingua orale che per ora è astratta e autoritaria». *Ivi*, pp. 2490-2491.

<sup>506</sup> P.P. Pasolini, *Orgia*, in *Teatro*, cit., p. 268, corsivo dell'autore.

nella trasparenza della referenzialità – lavora nella stesura del progetto sulla vita dell’apostolo, nel peculiare, impossibile dialogo tra contemporaneità e santità che esso immagina e, più radicalmente, nel tentativo di far risorgere la parola di Paolo come “parola orale”.

La complicità tra teatro e cinema individuata da Pasolini nell’impiego comune di segni iconico-viventi – che sembrerebbe fondare la possibilità di una comune “oralità” – implica però, tra le due operazioni di traduzione orale della lingua, una differenza significativa. Se, come Pasolini puntualizza nel suo *Manifesto*, la parola orale teatrale deve passare attraverso la *scrittura* dell’opera per giungere in scena, nel cinema tale procedimento si complica, duplicandosi.

Nel cinema la parola, per tornare ad essere parola orale, deve passare attraverso una triplice operazione di scrittura: quella del testo in cui la parola è stata codificata, quella della sceneggiatura, quella della nuova lingua in cui essa può tornare a sorgere: il cinema che, come noto, si configura per Pasolini come forma peculiare di scrittura, *scrittura della realtà con la realtà* che implica, però, sempre un processo di *iscrizione*.

Il tentativo pasoliniano di consegnare nuovamente la parola paolina all’attualità del proprio darsi sembra dunque implicare un’operazione complessa, che permette di ripensare tanto lo statuto dell’oralità<sup>507</sup> che l’operazione “attualizzante” condotta da Pasolini nel progetto cinematografico sull’apostolo.

Nel saggio *Dal laboratorio*, contenuto in *Empirismo eretico*, Pasolini riconosce una *contraddizione* tra lingua orale e lingua orale grafica, che è insieme uno scontro tra due strutture:

La contraddizione in atto, violenta, sostanziale, filosofica, tra lingua orale e lingua grafica - che a quanto io so, e forse so male, i linguisti hanno preso in considerazione solo per operazioni di laboratorio, quasi fatto episodico, per comodità di studio. Se un fonologo si occupa della fonazione (attraverso registrazioni, cioè studiando la lingua come qualcosa che si distende e succede nel tempo), tiene presente nella coscienza una radicale e profonda unità di questa con la lingua scritta (che si distende e succede nello spazio). A me sembra – e in Italia viviamo radicalmente questo dramma – *che tra lingua orale e lingua grafica ci sia l'urto che c'è tra due strutture diverse e in opposizione*. Certi fenomeni non solo linguistici si attuano e si comprendono *solo considerando la lingua orale come una lingua a sé*, che solo casualmente e episodicamente diviene *anche* scritta<sup>508</sup>.

---

<sup>507</sup> Sul rapporto tra oralità, cinema e scrittura nell’opera pasoliniana, un punto di riferimento imprescindibile è il volume G. Manzoli, *La voce e il silenzio nel cinema di Pasolini*, Pendragon, Bologna 2001.

<sup>508</sup> P.P. Pasolini, *Dal laboratorio*, cit., p. 58.

Se lingua orale e lingua grafica si configurano dunque come due lingue distinte, che solo casualmente entrano in contatto, la «lingua istituzionale» fa sì che esse «siano in un rapporto così incessante da essere praticamente, nei vari momenti storici, una lingua sola»<sup>509</sup>, una «lingua orale-grafica» che – a sua volta scissa tra *langue* orale grafica e *parole* orale grafica – è articolabile e articolata in una grammatica, in un «sistema convenzionale di notazione che fissa, riproducendola e rappresentandola, la lingua orale»<sup>510</sup>, nella storia delle proprie stratificazioni. La parola orale sembra dunque assorbita nella presunta unità della lingua che sancisce come “naturale” l’iscrizione grafica dell’oralità.

Quanto fin qui esposto permette di evidenziare alcune questioni significative per comprendere l’operazione di *traduzione* tentata da Pasolini nel *San Paolo*, la sua traduzione della parola scritta in parola orale e il modo in cui queste si articolano nel film.

La traduzione della parola di Paolo in parola orale può apparire come il tentativo di ri-articolare la presunta unità della lingua, liberando dalla stratificazione “grammaticale” e storica la parola dell’apostolo. Ciò non può essere, però, compiuto ingenuamente, senza resti. Il cinema che fa rinascere la parola (scritta) paolina, è esso stesso scrittura. Per rinascere nel cinema come parola orale, come annunciato, la *voce* dell’apostolo deve morire nella scrittura, disperdersi nella materialità del segno. La parola orale che, attraverso il cinema, torna ad assumere il *corpo vocale* andato perduto nella scrittura<sup>511</sup>, non sembra coincidere con l’immediatezza dell’atto vocale su cui, come sostenuto da Jacques Derrida, la metafisica occidentale ha potuto stabilire un’idea di autorità fondata sulla coincidenza tra parlante ed enunciazione ed il primato della “pura presenza”<sup>512</sup>.

---

<sup>509</sup> Ivi, p. 62.

<sup>510</sup> R. Tugliatto, *La tecnica e il mito*, in F. Di Giammatteo (a cura di), *Lo scandalo Pasolini*, in “Bianco e nero”, 23, 1976, p. 132.

<sup>511</sup> Cfr. in proposito R. Barthes, *La grana della voce*, Einaudi, Torino 1986, p. 5.

<sup>512</sup> In *La voce e il fenomeno* (1967), Derrida ha individuato nel privilegio accordato alla voce (*phonè*) il fondamento del *fonologocentrismo*, ossia di quella tradizione di pensiero che conferisce un netto primato alla *parola viva*, sede del *discorso cosciente*. Nella metafisica occidentale, la voce – elemento trasparente in grado di trasmettere un senso già costituitosi nell’interiorità del soggetto –, si configura come voce della coscienza, garanzia dell’autorità del parlante (della sua piena presenza a sé) e del primato temporale del presente, il cui emblema sarebbe proprio l’immediatezza dell’atto vocale (Cfr. J. Derrida, *La voce e il fenomeno*, Jaca Book, Milano 2020). Come noto, il filosofo italiano Giorgio Agamben sembra sostenere una posizione opposta. La metafisica occidentale si sarebbe fondata sul primato della scrittura, di cui la voce costituirebbe il rimosso (Cfr. in particolare G. Agamben, *La voce umana*, Quodlibet, Macerata 2023; il testo raccoglie studi decennali condotti dal filosofo, tra cui peculiare rilievo assume la riflessione sulla poesia “dialettale” pasoliniana già presente in P.P. Pasolini, *I turcs tal Friul*, prefazione di Giorgio Agamben, Quodlibet, Macerata 2019) La posizione pasoliniana sembra “mediare” tra le due posizioni. Analogamente a quanto sostenuto da Agamben, infatti, Pasolini sembra riconoscere la “rimozione della voce” nella codificazione della lingua e, come emerge dalla sceneggiatura analizzata, egli sembra individuare, contrariamente a quanto sostenuto da Jacques Derrida, nella scrittura e non nel darsi “immediato” della vocalità la “garanzia d’autorità” su cui il pensiero occidentale si è potuto fondare. Al tempo stesso però, egli individuerà, come vedremo, proprio nella scrittura la possibilità di disertare l’assoluta coincidenza del presente con sé stesso.

La scrittura di *secondo grado* della parola di Paolo nel cinema permette di dar vita – postuma – a una voce che non coincide con la sua trascrizione grafica o storica, né con la vocalità “immediata” della «lingua puramente orale» – colta quasi per caso, nei parlanti di Casarsa o di Roma – che, anch’essa già irrimediabilmente perduta, aveva caratterizzato i primi film del regista.

Nonostante il film non abbia trovato realizzazione, l’operazione che Pasolini aveva predisposto per restituire alla parola di Paolo un’oralità (mediata) permette di individuare un carattere essenziale della duplicità paolina, che nel rapporto tra parola, voce e scrittura si delinea.

Proprio il peculiare tragitto compiuto dalla parola paolina per giungere nel film attraverso la scrittura cinematografica della Lettera (nel duplice senso del termine) fa sì che essa possa tornare a interrogare il presente come *fantasma vocale* in grado di sdoppiare continuamente la parola orale e la sua iscrizione storica<sup>513</sup>. Sembra essere tale *sdoppiamento* ad agire all’interno della stessa parola paolina. Essa si dà come un mantenersi fedele o divergente alla *voce* da cui origina come alla voce che la abita.

Le sequenze, già analizzate, in cui Pasolini traduce in immagine audio-visiva la *Lettera ai Romani*, cuore controverso dell’analisi teologico-politica del pensiero paolino nella riflessione occidentale, si configura in tal senso come decisiva.

Nella sequenza 93, Paolo, nella sua veste di grande organizzatore, fondatore di Chiese, riavutosi dal male che nella sequenza precedente l’aveva mostrato debole, tormentato, declama l’obbligo, per chi lo ascolta, di obbedire all’autorità:

---

<sup>513</sup> In *Empirismo eretico*, Pasolini individua nella vocalità la lingua delle necessità biologiche – insieme corporea ed espressiva –, che non coincide con un momento storico definibile, in quanto «insieme storico (le comunità umane preistoriche) e assoluto (categoria della preistoria che persiste nel nostro inconscio)», P.P. Pasolini, *Dal laboratorio*, cit., p. 70. Essa si installa come un “terzo” nella lingua orale-grafica, configurandosi come *fantasma* che vi opera sdoppiando la natura della lingua, complicando la dicotomia *langue/parole* teorizzata dallo strutturalismo, secondo Pasolini insostenibile così come essa è stata formulata. Scrive Pasolini: «La distinzione principe che io vorrei proporre è: *lingua orale e lingua orale-grafica*. Questo metterebbe in rapporto, scindendone gli elementi, le altre due distinzioni tradizionali, dalla cui fusione risulterebbe che la reale distinzione entro una lingua potrebbe essere la seguente: *langue* orale-grafica strutturale, e *parole* orale-grafica sovrastrutturale. La parola “orale” sta lì, nei due corni della distinzione, come un fantasma. E infatti un fantasma è, trattandosi di una categoria linguistica che solo al limite (le popolazioni selvagge) è reale. Praticamente una lingua d’uso si distingue così: dalla *langue* orale-grafica in giù, e dalla *langue* orale-grafica in su. In giù si trova la lingua puramente orale e nient’altro che orale. In su si trovano le lingue della cultura, le infinite “paroles” (che tuttavia non sono *mai*, come la lingua orale, *solo scritte e nient’altro che scritte*: continuano sempre a essere anche orali). Questo fantasma della vocalità – che appartiene, al limite, a un diverso momento umano della civiltà, a *un’altra cultura* – persistendo accanto alla oralità-graficità, ne sdoppia continuamente la natura: rappresenta continuamente un suo momento storico arcaico, e insieme la sua necessità vitale e il suo tipo» (*Ivi*, p. 60). Nella sceneggiatura dedicata a San Paolo la *voce fantasmatica* del cinema – pur non possedendo le caratteristiche del «momento puramente orale della lingua» tematizzato da Pasolini (nonostante si configuri anch’essa come insieme storica e astorica, incarnata ed eterna) – compie, grazie alla violenza agita da Pasolini sulla Lettera, un’analoga funzione di sdoppiamento.

Ognuno sia soggetto alle autorità superiori: poiché non c'è autorità che non venga da Dio, e quelle che esistono sono disposte da Dio.

E perciò chi si oppone all'autorità resiste all'ordine stabilito da Dio e coloro che resistono attirano la condanna sopra sé stessi<sup>514</sup>.

I commenti «storicamente attuali» dei giovani del Village, che seguono alle parole dell'apostolo, rivelano il potere istituito da Paolo come un potere codificatore esercitato, innanzitutto, con e dal linguaggio:

È da supporre che egli non capirebbe neanche la lettera di queste nostre critiche. Infatti lui tende a definire e chiudere tutto: ne faccia fede il suo linguaggio, ispirato e impreciso, è vero, ma nel tempo stesso così rigidamente codificato che quando in un suo discorso appare qualche parola nuova c'è da gridare al miracolo. Possibile che non capisca che oggi, qui, non può esistere e non può essere accettato un codice, neanche un codice di linguaggio rivoluzionario? Che il linguaggio rivoluzionario va inventato giorno per giorno?<sup>515</sup>

Il linguaggio di Paolo codifica fissando, rendendo definibili, chiusi, compiuti i confini tra cose e parole, istituendo una grammatica per la voce e per la rivoluzione, per la democrazia che il suo messaggio sembrava veicolare. Nell'aver rimosso l'imprevedibile – il sorgere di una nuova parola – attraverso una severa grammatica, la lingua di Paolo sancisce l'alienazione della Parola<sup>516</sup> di cui la scrittura lucana diverrà immagine. La parola si imprime *verticalmente* sull'immagine, in virtù della sovranità che Paolo istituisce, mostrando, insieme, l'operazione *escludente-includente* del linguaggio. Ciò che Pasolini, nel darsi della parola di Paolo, sembra riconoscere, è che la vita umana – già, come visto, definibile “in quanto tale” grazie al riconoscimento fraterno garantito dalle istituzioni – si produca innanzitutto attraverso l'istituzione linguistica. Se anche l'annuncio “clericale” di Paolo non appare scindibile dal darsi della voce e della vocazione, la codificazione del linguaggio che nella sua Parola si presenta si dà, innanzitutto, come produzione di una grammatica che esclude la voce mantenendola, però, in sé come fondamento negativo<sup>517</sup>. La cattura della voce – insieme carne e lingua – nella

---

<sup>514</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1996.

<sup>515</sup> *Ivi*, p. 1998.

<sup>516</sup> F. Parmeggiani, *Pasolini e la parola sacra: il progetto San Paolo*, in “Italia”, vol 3, n 2 (1996), p. 197.

<sup>517</sup> L'ordine di riflessioni qui prodotto è riconducibile alle riflessioni sulla voce umana e sul rapporto che lega il «sacramento del linguaggio» al «sacramento del potere» sulla scorta della struttura escludente-includente che li accomuna. In particolare, occorre ricordare quanto Agamben scrive a proposito del rapporto che lega voce, linguaggio e grammatica al potere nella metafisica occidentale: «[...] il problema della voce – in quanto in esso è in questione la definizione della natura umana – è un problema essenzialmente politico, in cui ne va ogni volta

creazione di un *corpo* linguistico e di un astratto *corpus* grammaticale, ne rimuove «la grana» per installarvi la Lettera (*gramma*)<sup>518</sup>, una nuova Legge, configurando già, in parte, l'operazione che sarà sancita dalla scrittura.

Tale relazione appare particolarmente visibile nella sequenza 90, che precede la sequenza appena descritta.

Paolo, «terreo, sfinito, reso brutto e quasi ripugnante dal vomito, dalle lacrime», con il volto di «bambino vecchio»<sup>519</sup>, apparendo sullo schermo come «rifiuto dell'umanità», pronuncia alcuni frammenti della *Lettera ai Romani* (Rm 9, 25-26). Se, nel corso del progetto, la parola santa di Paolo si alterna alla parola clericale in un'apparente – sebbene inidentificabile – “simmetria”, nella sequenza la parola santa di Paolo assume caratteri inediti:

Paolo è sfigurato dal male, ma riesce ugualmente a parlare: improvvisa, ispirato, a frammenti (così come forse questi suoi ascoltatori sono abituati a improvvisare i loro canti) e non importa se il discorso è ellittico, illogico (esso si configura come il “nascere” dei concetti che verranno poi espressi nella *Lettera ai Romani* da cui sono tratti confusamente e senza ordine, *come prima di essere scritti*)<sup>520</sup>.

La parola di Paolo, nel suo fluire ispirato, è ridotta in frammenti; Pasolini tenta di restituire sullo schermo il momento in cui una parola viene per la prima volta alle labbra. Il rapporto quasi antinomico che esso istituisce con la scrittura, che pure già la abita, appare evidente. Le parole, i concetti che Paolo esprimerà nella *Lettera ai Romani*, devono darsi *come prima di essere scritti*. La scrittura appare ciò che, lungi dal limitarsi a tradurre il suono in lettera o in

---

della decisione di ciò che è umano e di ciò che non lo è. La nascita della biopolitica – l'assunzione della vita umana come compito politico – coincide col tentativo della moderna scienza del linguaggio di fissare e definire l'articolazione tra voce e linguaggio» (G. Agamben, *La voce umana*, cit., p. 60). E ancora, in *Homo sacer*: «Il nesso fra nuda vita e politica è quello stesso che la definizione metafisica dell'uomo come “vivente che ha il linguaggio” cerca nell'articolazione fra *phoné* e *logos*. [...] La domanda: “in che modo il vivente ha il linguaggio?” corrisponde esattamente a quella: “in che modo la nuda vita abita la *polis*?”. Il vivente ha il *logos* togliendo e conservando in esso la propria voce, così come esso abita la *polis* lasciando eccepire in essa la propria nuda vita». (G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995, p. 11; cfr. su questo anche C. Salzani, *Il linguaggio è il sovrano: Agamben e la politica del linguaggio*, in “Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio”, 1 (2015), pp. 268-280). In *Horkos. Il sacramento del linguaggio*, il rapporto strutturale che lega linguaggio, sovranità e biopolitica è analizzato attraverso l'«archeologia del giuramento», che individua il “performativo” come *stato d'eccezione* del linguaggio che ne rende possibile l'articolazione metafisica.

<sup>518</sup> Se qui abbiamo declinato il concetto di *gramma* attraverso il suo nesso paolino con la legge, Agamben individua nell'iscrizione metafisica della lettera (*gramma*) nella voce ciò che farebbe della voce, già in Aristotele, un trasparente “portatore di linguaggio” rimuovendone la carne per amministrarne l'esperienza, in particolare attraverso la scrittura. Scrive Agamben: «Il linguaggio umano si costituisce attraverso un'operazione sulla voce, che la “articola” [...] è la giuntura, l'articolazione delle parti di un corpo che lo rende atto a svolgere la sua funzione, iscrivendo in essa i *gràmata* come suoi elementi. Questa “articolazione”, che rende intellegibile e significante la voce, è, in realtà, la scrittura alfabetica». G. Agamben, *La voce umana*, cit., p. 43.

<sup>519</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1989.

<sup>520</sup> *Ivi*, p. 1990.

forma grafica<sup>521</sup>, pretende di ordinare voce e lingua in un flusso ordinato, amministrabile. La parola santa di Paolo, *ricostruita cinematograficamente* come lingua orale, può installarsi sulla soglia tra oralità e scrittura, sulla soglia che ne precede la codificazione storica, grafica, *linguistica*, per darsi come lingua poetica<sup>522</sup>, parola che si tiene in relazione alla voce – alla voc-azione – senza amministrarla né farne un indicibile. Ciò sembra rispondere al tentativo pasoliniano di dar forma a una lingua «agrammatica» svincolata però da ogni immediatezza. «Ricostruita in studio»<sup>523</sup>, essa produce sull'immagine uno sfondamento analogo a quello immaginato, da Pasolini, per la musica che si iscrive verticalmente sull'immagine:

<sup>521</sup> È noto l'episodio, ricordato da Pasolini nello scritto *Dal laboratorio* – in cui, come visto, Pasolini riflette sul rapporto tra lingua orale e lingua grafica, tra lingue e parole, tra lingua orale grafica e lingua «puramente» orale; nel brano, il poeta rievoca l'emozione provata un giorno del 1941 nel tradurre in forma grafica ciò che fino ad allora era stato solo “puro suono”, operazione apparentemente inversa rispetto a quella compiuta nella traduzione cinematografica (solo immaginata) del progetto per un film su San Paolo. Scrive: «In una mattinata 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. [...] Comunque è certo che io, su quel poggiolo, o stavo disegnando [...], oppure scrivendo dei versi. Quando risuonò la parola ROSADA. Era Livio, un ragazzo dei vicini oltre la strada, i Socolari, a parlare. [...]. Qualunque cosa quella mattina io stessi facendo, dipingendo o scrivendo, certo mi interruppi 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 col rendere grafica la parola ROSADA. Quella prima poesia sperimentale è scomparsa: è rimasta la seconda, che ho scritto il giorno dopo: Sera imbarlumida,/ tal fossàl/ a crés l'agha», P.P. Pasolini, *Dal laboratorio*, cit., pp. 58-59. La traduzione in forma grafica di cui Pasolini ricorda sembra tuttavia non identificarsi pienamente con la scrittura della voce così come essa è intesa dalla metafisica occidentale. Se la scrittura implica la morte della voce ma, nella metafisica occidentale, anche la sua rimozione, Pasolini sembra riconoscere che ogni traduzione grafica implica una perdita che, però, appartiene strutturalmente anche alla lingua orale – che, infatti, deve essere inventata poeticamente.

<sup>522</sup> Scrive infatti Pasolini nella sequenza 56, ambientata a Roma (Atene): «Paolo parla quasi a sé stesso, e alla luce di quel sole. Bagnato di sudore, tirato, bianco per il dolore fisico che lo consuma – il suo è come un delirio. Improvvisa, come può improvvisare un poeta», P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1941.

<sup>523</sup> Nel componimento *Post-face*, contenuto in *Trasumanar e organizzar*, leggiamo: «Tendo dunque con tutto me stesso/ all'agrammaticale/(però rielaborato in studio)//Vorrei mimare l'ecolalia, essere fatico/ fatico,/e così esprimere, al grado più basso il tutto». P.P. Pasolini, *Post-face*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 158. È interessante notare, per comprendere il ripensamento pasoliniano dell'oralità e la sua relazione con il progetto per un film su San Paolo, il legame tra questo componimento e il già citato *Mirmicolalia*, peculiare mozione per richiedere la liberazione di Aldo Braibanti, figura pasoliniana della *debolezza* paolina. Prima di accettare nuovamente la *koinè* media (non a caso il greco) degli altri intellettuali, Pasolini immagina di “mirmicoeffare coi coatti”, descrivendo la propria operazione come un “parlare in lingua”, che evoca la *glossolalia* tematizzata da Paolo in 1Cor 14, 4-5, uno dei doni dello Spirito a cui però, secondo Paolo, è da preferire una comunicazione efficace in assemblea, che possa edificare tutti. Scrive Pasolini, sdoppiando anche sé stesso in un'assurda *mimesis*: «Il mio doppio, che mi rende mirmicolalica e antropolalica/– enormità di figura composita, tra lui, me, un altro,/regredendo in una formicuzza dalle braccine stecchite,/anziché nei piscelli del Quaticciolo ora appunto coatti/in qualche Braccio che il Gianicolo domina col sole immancabile –/Essi l'avrebbero inteso, attraverso me no, no ch'io parlo in lingua,/non son gergale». P.P. Pasolini, *Mirmicolalia*, cit., pp.19-20. È inoltre rilevante che, in occasione della rappresentazione di *Orgia*, proprio riferendosi ad Aldo Braibanti, già legato a Paolo, Pasolini impieghi il concetto di “anomia” – sebbene, come ricordato, esplicitamente ripreso dalla tematizzazione di Durkheim – per descrivere la società italiana: «DEDICA DELLO SPETTACOLO Ad Aldo Braibanti. In prigione per “anomia” della società italiana», P.P. Pasolini, *Prologo [dal programma di sala]*, in *Teatro*, cit., p. 321.

Ci sono due modi per “applicare” la musica alla sequenza visiva e quindi per darle “altri” valori. C’è un’applicazione orizzontale e un’applicazione verticale. L’applicazione orizzontale si ha in superficie, lungo le immagini che scorrono: è dunque una linearità e una successività che si applica a un’altra linearità e successività. [...] L’applicazione verticale, pur seguendo anch’essa le immagini, in realtà ha la sua fonte altrove che nel principio: essa ha la sua fonte nella profondità. [...] La fonte musicale – che non è individuabile sullo schermo, e nasce da un “altrove” fisico per sua natura “profondo” – sfonda le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita<sup>524</sup>.

La parola di Paolo che, come poeta, annuncia la nuova alleanza che Dio istituisce «per usare misericordia a tutti», sembra configurare una verticalità altra rispetto a quella cui sembrerebbe rispondere la parola legalista, autoritaria, di Paolo; essa appare, cioè, in grado di mantenersi in relazione con le «profondità senza confini» – *anomiche* – della vita, aprendo ad esse l’immagine.

Tra le due voci di Paolo, tra le due “esperienze di Parola”, non si dà tuttavia alcuna sintesi.

Nelle sequenze che precedono appena la morte dell’apostolo, la parola di Paolo «risuona» sulle immagini della Chiesa istituita, della fede divenuta dogma, dell’evento tradotto in storia e potere. Timoteo, vescovo di Napoli, legge la lettera inviatagli dall’apostolo.

In un peculiare contrappunto con le sequenze 64-69, in cui a Efeso/Napoli le parole di Paolo risuonavano sulla bocca di lestofanti intenzionati a guadagnare, fingendo miracoli, i doni votivi dei fedeli di Paolo senza perdere «il loro altissimo, santo significato» ma, anzi, divenendo «più sublimemente misteriose»<sup>525</sup>, la voce dell’apostolo si iscrive ora sulle immagini che fissano la trasformazione dell’evento in dogma. Il “risuonare” della voce di Paolo – cui Pasolini

---

<sup>524</sup> P.P. Pasolini, *La musica nel film*, in *Per il cinema II*, cit., p. 2796.

<sup>525</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1968; cfr. *Ivi*, pp. 1963-1969. È rilevante che anche qui, nell’unica sequenza in cui Paolo si rivolge espressamente ai ceti più bassi, infimi della società – che tanto avevano attirato l’attenzione e alimentato l’amore del poeta –, Paolo appaia, nella sua debolezza, straordinariamente simile a coloro che lo ascoltano (*ivi*, p. 1963). Le sue parole sembrano iscriversi ossimoricamente sulle immagini («“Perciò fatevi imitatori di Dio, quali figli carissimi, e camminate nell’amore, come anche Cristo vi ha amato e ha offerto se stesso per noi ‘come oblazione e sacrificio in odore di soavità (Efesini 4.31-5.4)’” (È chiaro che l’odore lì intorno deve essere terribile: la gente suda e le fogne sono scoperte)»; *ivi*, p. 1964). Paolo è però anche colui che invita i diseredati, i lazzaroni, la folla dei miserabili e del «sottoproletariato più disgraziato» a obbedire, secondo la carne, ai propri padroni; è colui che infine punirà, scoperto l’inganno messo in atto dai tre malandrini, coloro che l’avevano ordito: «Tuona, da autorità, contro i lestofanti, additandoli al disprezzo della folla degli ammiratori, i quali, delusi, stanno per passare alle vie di fatto. Tanto che i nostri tre poveri diavoli, vista la mala parata, se la battono a gambe levate». «Come nei film comici» – secondo una tecnica già sperimentata con le sequenze *a la Ridolini* de *La ricotta*, o in *Uccellacci Uccellini* – essi fuggiranno, scomparendo in fondo alla strada. La sacralizzazione – nell’incontro tra voce e parola – del sottoproletariato e la comicità “chapliniana” della sequenza ne legano gli stilemi alla messa in forma del sottoproletariato della prima metà degli anni sessanta. Essa, dunque, sopravvive accanto alla nuova forma, coesistendo – assediata ma non ancora sussunta – con l’autorità paolina.

attribuisce un ruolo centrale annotandone la ripetizione anaforica in sceneggiatura – giunge tuttavia sempre più confuso, incomprensibile, soffocato dal suono delle campane, della Chiesa che, sembra dire il poeta, ha tradito persino il duplice volto dell’apostolo.

Nella sequenza 110, Paolo, ancora una volta nella sua stanzetta dell’alberghetto di New York dopo la «misteriosa sequenza intermezzo», circondato da gente umile, da servi di ogni etnia, parla ancora la parola poetica che nella lingua orale cinematografica ne mostra la santità, la fedeltà alla vocazione:

Impallidito, affranto, degradato dal suo male. Paolo sta parlando – come già altra volta, in una stanzetta analoga – ma come in trance e in delirio – lui, uomo così sistematico e così razionale pur nell’impeto dell’ispirazione.

Le parole che dice sono prese frammentariamente qua e là dalle lettere (non usate in altre scene precedenti): i passi più belli e sublimi... anche se senza un vero nesso logico tra loro...come se appunto Paolo improvvisasse, per raputs, o, meglio, pensasse a voce alta...lasciando i pensieri – che poi avrebbe raccolti, ordinati e razionalizzati, nelle prediche – salirgli alle labbra allo stato puro, *nascenti*...<sup>526</sup>

Tra la parola del Paolo santo e quella del Paolo prete – tra le diverse esperienze del linguaggio e della storia che esse conducono, ridivenute orali, sullo schermo – una terza voce, quella degli intellettuali, si introduce nella tensione dialogica che sembrerebbe, analogamente alle intenzioni espresse da Pasolini nel *Manifesto per un nuovo teatro*, caratterizzare la ritrovata oralità di Paolo, nel suo incontro con la contemporaneità.

Tuttavia, se tra le due voci di Paolo non sembra darsi sintesi, tra queste e le voci degli intellettuali che commentano, criticando aspramente, giudicando storicamente e intellettualmente la parola di Paolo tentando di «neutralizzarla»<sup>527</sup>, il dialogo sembra darsi solo come *impossibilità del dialogo*.

Come nota Roberto Escobar, «ciò che gli intellettuali dicono di Paolo è vero, e tuttavia sfugge loro la verità di Paolo»<sup>528</sup>. Come i personaggi borghesi della drammaturgia pasoliniana, Paolo, anch’egli “borghese”, *monologa* la propria voc-azione<sup>529</sup>, la fedeltà ad essa, la necessità o l’indecidibilità del suo tradimento. Il dialogo tra la sua santità – operante e ambigua – e l’attualità della storia – astratta e assolutamente presente – si dà, attraverso l’unità biunivoca di

---

<sup>526</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 2018.

<sup>527</sup> F. Parmeggiani, *Pasolini e la parola sacra: il progetto San Paolo*, cit., p. 201.

<sup>528</sup> R. Escobar, *Pier Paolo Pasolini: progetto per un film su San Paolo*, in “Cinema Sessanta”, maggior/giugno 1978.

<sup>529</sup> Cfr. S. Casi, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, cit., pp. 64-69.

immagine e suono, come “agone” tra due parti indivisibili e, insieme, incommensurabili. Separate e unite nel cinema, tra queste, nel loro rapporto vettoriale, sembra iscriversi solo la possibilità di un momentaneo incontro.

La possibilità impensabile dell’evento – dell’incontro tra in-*attualità* e storia – echeggia in una voce iscritta nella conclusione immaginata da Pasolini nel 1966: «Ma in quel mondo di acciaio e cemento è risuonata (o è tornata a risuonare) la parola di Dio»<sup>530</sup>. Una parola che viene e *sopra-viene*, che risuona o torna a risuonare, come già da sempre venuta, sembra insistere nel frammento che, nel 1968, conclude la «misteriosa sequenza intermezzo» che precede la morte dell’apostolo: «Ma la parola di Dio non è incatenata»<sup>531</sup>.

Se la luce che illumina il volto di Paolo in seguito all’annuncio della partenza per l’evangelizzazione ai gentili da parte di Barnaba viene «dal ricordo della voce di Dio che gli è risuonata nel tempio»<sup>532</sup>, questa luce, prodotta dal *sito* della voce, è però, insieme, quella della santità e del suo tradimento. La parola di Paolo – e la “voce della voc-azione”, sottratta al suo mito – può nella contemporaneità tornare a suonare, farsi udibile; essa può però, insieme, scomparire, cristallizzata nell’istituzione linguistica, politica, storica.

Nel 1974, Pasolini, come visto, sembra imbracciare il secondo corno del dilemma.

Le *scene di scrittura* che, introdotte in sceneggiatura nel 1968, assumono, nel 1974, una centralità inaudita attraverso l’incarnazione satanica del diavolo in Luca, scrittore degli *Atti*, sanciscono l’apparente vittoria dell’istituzione, che nella contemporaneità neocapitalista trova il proprio compimento.

La voce di Paolo, ritrovata come parola orale fantasmatica grazie alla traduzione cinematografica, diviene nuovamente segno scritto, il cui referente è una Storia universale che non sembra lasciar spazio all’accadere dell’evento.

Se la Lettera si iscrive, attraverso la parola del Paolo istitutore, nella voce, in un’ambiguità indecidibile, la potenza demonica della scrittura *fissa* la voce di Paolo, persino la sua ambiguità, neutralizzandola in un flusso organizzato di segni, nella forma media dell’agiografia. La scrittura si fa, nell’opera pasoliniana, *lettera che uccide* (2Cor3, 6) condannando alla scomparsa ciò che la eccede: la *carne* – dell’immagine, della voce. Ciò che appare sullo schermo – nel volto nascosto di Luca chino sulla pagina in cui si produce la traccia storica dell’evento che ne garantirà la durata e la memoria, organizzata *arconticamente* da un archivio di segni scritti – è l’immagine del processo di *incorporazione* che rimuove il *peso* della carne per istituire un

---

<sup>530</sup> P.P. Pasolini, *Appendice ad appunti per un film su san Paolo*, cit., p. 2030.

<sup>531</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 2006.

<sup>532</sup> *Ivi*, p. 1908.

*corpo simbolico* insieme linguistico e politico<sup>533</sup>. Nel *corpo* della scrittura, un Noi e una comunità, una storia e un potere possono fondarsi, farsi presenti e operanti rimuovendo lo scarto che li abita, l'*assenza* che li assedia.

Nel 1974 anche la voce – che, ri-tornando come *fantasma* nell'immagine, sembrava nonostante tutto marcare nella scrittura una *differenza* e nella storia la possibilità di un incontro – sembra catturata nella diabolica *operazione di fondazione* di cui Luca e il diavolo si fanno, attraverso la scrittura, immagine.

Come già ricordato, sulle sponde del lago di Ginevra nella sequenza 29, la voce di Dio che invita i fedeli a lasciare disponibili Barnaba e Paolo per la missione universale cui sono stati destinati diviene *voce demonica*. Negli appunti introdotti in sceneggiatura nel 1974 la voce del diavolo *imita* la voce di Dio (seq. 27), consegnando a un'indecidibilità l'universalizzazione

---

<sup>533</sup> Giunti a questo punto, è possibile soffermarsi sulla fondamentale riflessione condotta da Marie Josè Mondzain sul rapporto tra *incarnazione* e *incorporazione* nella tradizione estetico-teologica cristiana, che risulta centrale e straordinariamente prossima alle implicazioni che il progetto pasoliniano per un film su San Paolo rivela. La filosofa individua a partire da Paolo due tensioni che avrebbero animato, mantenendosi in un rapporto problematico, gli itinerari della visibilità e delle sue implicazioni politiche – la cui ombra si allunga, dal cristianesimo, fino alla contemporaneità. Se, a partire dalla differenza, presente nei testi paolini, tra *soma* e *sarx*, è possibile riconoscere nell'incarnazione l'irruzione – attraverso la carne come luogo di rivelazione, passione e redenzione – dell'immagine e della libertà nel mondo storico e visibile, nell'incorporazione la carne è tradotta in corpo, attraverso il processo comunitario ed ecclesiale che trasforma il corpo di Cristo nel corpo mistico della Chiesa, «incarnazione incorporante» che, nell'Eucarestia – incorporazione per eccellenza – amministra, sancisce e disciplina l'unione dei fedeli conandone la «moneta iconica». La dimensione politica di questa dialettica è evidente nella gestione storica della visibilità che da essa e con essa si articola. Se entrambi i poli indagati trovano la propria origine già in Paolo (nel carattere peculiare, che abbiamo indagato, del concetto di carne, e nel corpo di Cristo come unione delle membra dei fedeli in 1Cor 12,12-27) ed entrambi sono stati gestiti dall'istituzione ecclesiastica, tra essi non si dà pura opposizione. Nell'incarnazione risulta già iscritta una portata simbolica che l'incorporazione può mutare in moneta iconica, e il *pathos* che la caratterizza appare anche come potente strumento di controllo, di governo spirituale e politico. L'incorporazione si configura, a sua volta, come istituzione di una «durata», necessaria a rendere presente nel tempo l'incarnazione, e come dispositivo in cui la gestione disciplinata – e disciplinare – della visibilità e dei suoi effetti politici risulta evidente. Cfr. M.J. Mondzain, *Il commercio degli sguardi*, Medusa edizioni, Milano 2003, pp. 64-92. Il rapporto complesso e problematico tra i due concetti permette di delineare, tuttavia, due diversi paradigmi, così enucleati dall'autrice: «Incarnare vuol dire far diventare carne [*donner chair*] e non corpo. Vuol dire operare in assenza delle cose. L'immagine fa diventare carne [*donne chair*], ovvero dona l'incarnato [*carnation*] e la visibilità a un'assenza, in una differenza incollabile rispetto a ciò che è indicato. Far diventare corpo [*donner corps*], al contrario, vuol dire incorporare, vuol dire presentare la sostanza consumabile di qualcosa che è reale e concreto a commensali che si fondono e si dissolvono nel corpo con cui si sono identificati. Essere in comunione nell'immagine e attraverso essa vuol dire sfuggire all'incarnazione di una visibilità senza sostanza e senza verità. Nell'incorporazione si fa un tutt'uno, nell'immagine incarnata si costituiscono tre istanze indissociabili: il visibile, l'invisibile e lo sguardo che mette in relazione: l'immagine appartiene a una strana logica del terzo incluso». M.J. Mondzain, *L'immagine che uccide. La violenza come spettacolo dalle Torri Gemelle all'Isis*, EDB, Bologna 2017, pp. 31-32. La prossimità della riflessione della filosofa con la prospettiva pasoliniana appare evidente. Se, nella sceneggiatura, Pasolini lascia emergere entrambi i paradigmi – l'incorporazione nella comunità (della scrittura e della Chiesa) e la carne come *resto* nell'immagine che appare come un *terzo*, in cui visibile, invisibile e sguardo entrano in relazione – egli ne mantiene insieme l'incommensurabilità e l'intima complicità. Si potrebbe dire, ribadendo con termini altri quanto già evidenziato nel corso della riflessione, che Pasolini, riconoscendo la complementarità dei due paradigmi, abbia operato in funzione del mantenimento di quello scarto (anche del visibile) che si dà nella *carne*, per una *deviazione* dal processo di *incorporazione*, e da ciò che nella carne stessa, ne permetterebbe l'amministrazione nell'ordine della «comunità». Resta da indagare l'esito di tale processo, nel momento in cui l'amministrazione dell'esistente e del visibile sembra farsi totale.

paolina della salvezza, che appare come ordinata direttamente dal diavolo e dunque consegnata, sin dal principio, ai risvolti storici che faranno dell'universalizzazione l'immagine dell'universalità del potere neocapitalista.

Se la *voc-azione* – cui la parola santa di Paolo si tiene in relazione come a un *inappropriabile* – sembra però ancora sottrarsi al demonismo cui è consegnata la missione universale dell'apostolo, Pasolini introduce un ulteriore appunto che installa anche nella santità paolina – *ab origine* – l'impronta demonica.

Nella sequenza 14, mentre Paolo, ancora consegnato alla cecità che segue l'*oscura luce* dell'annuncio, siede immobile nella sua stanza d'albergo presso Barcellona, una voce «si sente sul corpo dormente di Anania»<sup>534</sup>.

È la voce di Dio, che intima al discepolo di recarsi presso Paolo, che già «lo vede con l'anima mentre tu stai per imporgli le mani e restituirgli la vista»<sup>535</sup>. La voce annuncia ancora di aver scelto Paolo come strumento per far conoscere ai gentili il nome di Dio. Al termine della sequenza, Pasolini annota: «Voce del diavolo che finge di essere Dio. Scena tra diavoli»<sup>536</sup>. La *simulazione* della voce di Dio ad opera del diavolo e dei suoi mandanti – dei demoni che Pasolini si propone, in più punti della sceneggiatura, di mostrare sullo schermo – introduce sin dal principio un'impensabile, inaudita possibilità: che sia stato il diavolo a chiamare Paolo, per compiere sin dal principio attraverso lo strumento della santità, la propria opera.

Se nella tensione tra *incarnazione* – dell'immagine, della voce: dell'evento – e *incorporazione* della scrittura che fonda *storia* e *polis*, sembra darsi la posta in gioco del progetto pasoliniano – la sua soglia di indecidibilità, la sua potenza di interrogazione –, la *simulazione* che mette la voce in tensione con sé stessa, mostra attraverso una finzione la *facies demonica* della voce stessa, e ciò che nell'annuncio partecipa dell'*escatologia dello sterminio* in cui, nella contemporaneità, la missione lucano-paolina si adempie.

Attraverso la potenza della scrittura e la simulazione della voce – che lega scrittura e voce *ab origine* –, il genocidio capitalista si mostra come cattura persino della *spettralità* della carne che sembrava, *pneumaticamente*, abitarle<sup>537</sup> impedendo la perfetta coincidenza tra realtà e lettera.

---

<sup>534</sup> P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 1896.

<sup>535</sup> *Ibidem*.

<sup>536</sup> *Ivi*, p. 1897.

<sup>537</sup> In tal senso è possibile riconoscere, a partire dalle riflessioni condotte sullo statuto dell'oralità, una prossimità tra le modifiche introdotte da Pasolini nel 1974 al progetto per un film su San Paolo e la coeva raccolta poetica *La nuova gioventù*. Essa, infatti, si caratterizza come ri-scrittura dei componimenti friulani giovanili raccolti in *Poesie a Casarsa* e in *La meglio gioventù*. Il dialetto friulano – lingua dei contadini, dell'amore pasoliniano per un mondo insieme edenico e già da sempre perduto, della potenza insieme spettrale ed erotica dei corpi che lo abitano – è reimpiegato nel 1974 da Pasolini in una progressiva riscrittura e distruzione dei

Con la cattura in uno stato demonico, sospeso, della voce, con l'incorporazione nella *norma* della scrittura della diversità che Paolo, nonostante tutto, è, l'evento sembra non poter trovar più luogo nell'immagine. Ricordiamo le parole con cui Pasolini descrive l'ultima apparizione di Luca sullo schermo, prima della morte di Paolo:

Luca riassume ghignando al suo capo la continuazione della storia di Paolo. Praticamente ormai il fine è raggiunto. La Chiesa è fondata. Il resto non è che una lunga appendice, un'agonia. A Satana non interessa il Destino di Paolo: si salvi pure e se ne vada pure in Paradiso. Satana e il suo sicario sghignazzano soddisfatti. [...] Bevono e si ubriacano, evocando tutti i delitti della Chiesa [...] Alla fine i due sono completamente ubriachi e ridono pensando a Paolo che è ancora lì, in giro per il mondo a predicare e organizzare<sup>538</sup>.

La Chiesa è fondata, l'istituzione – della storia, del potere, di una comunità –, grazie all'*istituzione prima* della scrittura, ha vinto. Nulla sembra poter configurare, nell'immagine, un eccesso.

Un'*impossibilità di vedere* sembra, a ritroso, iscriversi in essa. La santità di Paolo, la sua stessa morte, risultano invalidati da quella che sembra divenire, nell'aspra critica pasoliniana, la vittoria definitiva del potere, che rende tutto il resto un puro pretesto.

Un appunto di *Petrolio* permette di cogliere, nel progetto per un film su San Paolo, l'impasse cui l'opera è consegnata e il compito a venire che è possibile, nel suo fallimento, cogliere.

---

componenti precedenti. Scomparsa a causa della distruzione delle forme di vita altre operata dal nuovo potere, la realtà poetica friulana inventata dal poeta subisce un processo di demolizione che, nel dialetto, mostra la sua prossimità alla "cattura della voce" cui Pasolini, nel progetto per un film su San Paolo, dà forma. Significativa risulta, infatti, l'apparizione di Paolo – e delle categorie paoline – in alcuni brani poetici: «Oh dolòur pròpit drenti/ tal fond pi me dal me còdur/di savèj/che San Pauli/al è stat la gran disgrassia/di chistu ptssul mond./Liberassi a vòul dizi/liberassi dal so abràs : ma ah cun lui a sparfssin encia li prejeris dai fantàs... (Oh dolore, proprio dentro, nel fondo più mio del mio cuore, di sapere che San Paolo è stata la grande disgrazia di questo piccolo mondo. Liberarsi vuol dire liberarsi dal suo abbraccio: ma ahi con esso spariscono anche le preghiere dei ragazzi...)». P.P. Pasolini, *Dansa di Narcís III (Danza di Narciso III)*, in *La nuova gioventù*, Einaudi, Torino 1974, p. 219. E ancora nel componimento *Pastorela di Narcís*: «I crot in Diu Pari/ tal Fi e tal Spiritu/ Sant, i crot tai tinars/ lavris e li mans duris./I crot ta la Glisia/ e tai frus di cutuàrdis àins/ ch'a ridint si lu menin/ ta la grava dal Tilimnt/ là che tai so viàs a no'l è mai riva San Pauli./I no crot in Diu Pari/ nè tal Fi nè tal Spiritu/ Sant, i no crot tai tinars/ lavris e li mans duris./I no crot ta la Glisia/ nè tai frus di cutuàrdis àins/ ch'a s'a son manovaj/ a somejn a studèns, e il contrari:/ a son tris'c e serius coma ch'ai vòul San Pauli./Crist e la ciampana/ a àn lassàt i ciamps/ bessoj cui so velèns./Spanda la Peràula al è restàt il Libri./I òmis e i so fis a lu lezin/ crodint di essi libars/ e plens di ligria,/tal mond ch'ai è 'na granda Glisia grisa. (Credo in Dio Padre, nel Figlio e nello Spirito Santo, credo nelle tenere labbra e nelle mani dure. Credo nella Chiesa e nei ragazzi di quattordici anni che si masturbano ridendo sul greto del Tagliamento: là dove nei suoi viaggi non è mai arrivato San Paolo./Non credo in Dio Padre, né nel Figlio né nello Spirito Santo, non credo nelle tenere labbra e nelle mani dure. Non credo nella Chiesa e nei ragazzi di quattordici anni che se sono manovali sembrano studenti, e il contrario: sono cattivi e seri come vuole San Paolo./ Cristo e la campana hanno lasciato i campi soli coi loro veleni. *Sparita la Parola, è restato il Libro*. Gli uomini e i loro figli lo leggono credendo di essere liberi e pieni di felicità, nel mondo che è una grande Chiesa grigia». P.P. Pasolini, *Pastorela di Narcís*, *ivi*, pp. 220-221.

<sup>538</sup> P. P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 2000.

Nell'appunto, intitolato significativamente *Prima fiaba sul Potere* e scritto nel maggio 1974, dunque nello stesso periodo in cui Pasolini apporta le ultime modifiche alla sceneggiatura per un film su San Paolo, protagonista è un intellettuale, impegnato nelle «manovre di chi vuol raggiungere mete per cui non era fatto»<sup>539</sup>, «preciso, instancabile, discreto, sempre efficientemente al suo posto»<sup>540</sup> e insieme «calcolatore e aduttore», segnato dalla nevrosi. Una notte egli ha una visione: ai piedi del suo letto scorge una Presenza, il Diavolo, che gli rivela il vero obiettivo della sua vita: il Potere. L'intellettuale decide, inaspettatamente, di chiedere alla «Forza Oscura»<sup>541</sup> di raggiungere il potere attraverso la santità. Da santo, egli comincia a parlare di Fede e Speranza, applicando solo in privato la Carità, agendo come un «santo cattolico»<sup>542</sup>, e avvicinandosi dunque, nel compromesso che caratterizza ogni potere, insieme, ai movimenti cattolici di sinistra e al Vaticano. Raggiunta una certa popolarità, prossimo al raggiungimento del Potere, tuttavia, il «radicalizzarsi della dissociazione [teorica] in cui era vissuto preparando la santità» conduce l'intellettuale ad un'impasse: il Diavolo gli aveva donato la santità, non la finzione della santità. Come in una vertigine, Fede e Speranza gli risultarono inconcepibili senza la carità e un vero rinnovamento gli risultò impensabile fuori dall'eresia. Rapito al Terzo Cielo, l'intellettuale vi trova Dio che annuncia, inaspettatamente, che quella diabolica era stata solo una maschera. Per «far cadere l'estremo» egli aveva usato il caso estremo. Nel lasciare, dopo il lieto annuncio, il santo, Dio impone un unico dettame: non voltarsi ad osservare il suo volto.

L'intellettuale-santo, tuttavia, non riesce a sottrarsi alla *tentazione della visione*. Voltatosi, l'immagine che appare dinnanzi a lui non è però quella del volto di Dio ma quella del diavolo che, «di tre quarti», lo guarda, «col piccolo occhio scintillante, lo zigomo alto acceso dal suo lurido rossore»<sup>543</sup>.

A questa visione l'intellettuale si pietrifica come, nella Genesi, le figlie di Lot.

Dio e il Diavolo si presentano indistinguibilmente come maschere di uno Scherzo che si mostra nella scrittura. Se la santità era stata un dono del diavolo, e «la Rivelazione era avvenuta attraverso i suoi peggiori sentimenti»<sup>544</sup>, tutto ciò non è che «la lettera», così come il rapporto tra Fede, Speranza e Carità e la contraddizione tra Chiesa ed eresia non erano che pretesti. Anch'essi, scrive dunque Pasolini, rispondono alla Lettera.

---

<sup>539</sup> P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 163.

<sup>540</sup> *Ibidem*.

<sup>541</sup> *Ibidem*.

<sup>542</sup> *Ivi*, p.166.

<sup>543</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>544</sup> *Ivi*, p. 170.

Nel momento in cui visione e impossibilità di guardare entrano in contatto, sotto il velo delle prime, apparenti contraddizioni, se ne rivelano altre, profonde, insanabili.

La pietra in cui l'intellettuale, infrangendo l'imperativo a sottrarsi alla visione, è trasformato, installa nella realtà un «puro enigma»: ogni minerale che lo compone «presenta caratteri contraddittori, sia in rapporto a sé stesso che in rapporto agli altri minerali con cui è amalgamato il composto». Più radicalmente, scrive Pasolini in conclusione dell'appunto:

non è stato possibile separare in quella pietra ciò che appariva prezioso da ciò che appariva privo di ogni valore o addirittura [venefico]: non è stato possibile finora neanche definirne l'impossibilità all'analisi e la contraddittorietà assoluta, perché, in concreto, le ricerche, mai sospese, danno sempre dei buoni risultati parziali<sup>545</sup>.

Ciò che il rapporto – conflittuale ma non esclusivamente oppositivo – tra santità e potere, tra divino e demonico, tra divieto a guardare e visione, produce è qualcosa di cui è impossibile creare una scissione in parti nette, definite; è qualcosa di cui è impossibile l'analisi, l'individuazione di rapporti di somiglianza o differenza all'interno della serie di oggetti cui potrebbe appartenere. Di tale oggetto è persino impossibile decidere una volta per tutte dell'impossibilità di analisi degli elementi che lo compongono, della fissazione di un'identità o del rapporto di contraddittorietà assoluta che ne lega le parti. L'ambiguità è dunque spinta al limite e cristallizzata in un oggetto che, non rientrando in alcuna categoria definibile, impone tuttavia che l'analisi prosegua, che la ricerca non si arresti, in quanto in grado di produrre – in uno stato che è insieme un'impasse e l'unico, possibile accesso al reale che abita la realtà – verità parziali.

Come nell'appunto, anche il progetto per un film su San Paolo sembra interrompersi nel punto in cui, osservandone a ritroso la forma duplice, indefinibile, la visione si arresta e l'immagine appare fissata in un'immobilità.

Il fallimento del progetto, che trova negli ostacoli produttivi la sua causa, sembra indicare dunque una più radicale impossibilità, il raggiungimento di un *impossibile estetico* oltre il quale non è possibile spingersi.

Se il progetto per un film su San Paolo si proponeva come restituzione cinematografica del nucleo sovranamente teo-bio-politico del potere contemporaneo e della sua possibile

---

<sup>545</sup> Ivi, pp. 171-172.

diserzione, l'immagine che tenta di dar forma all'*anomia* del potere contemporaneo, già annunciata nelle parole di Paolo, sembra poter solo produrre l'*eternizzazione del presente* come inferno immanente che troverà forma, nel 1975, nella riscrittura sadiana di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

Lo svuotamento della Legge, di cui Paolo è nome, si fa *iscrizione incorporante* della Lettera sui corpi, tanto più potente in quanto (in-)fondata nello spazio di una Legge che si dà come forza di legge senza legge, come sola *forza d'iscrizione*. Allo stesso modo, l'eccesso che, nel *farsi carne* dell'immagine e della voce, sembrava poter ancora erompere interrogando la contemporaneità, seppure in una radicale ambiguità, sembra, alla fine, totalmente catturato nel compimento neocapitalistico della scrittura lucana, nella demonizzazione della voce.

Se la chiusura sembra farsi totale, se la Lettera sembra non lasciare nulla al di fuori di sé catturando anche le tracce di ciò che sembrava resisterle, il tentativo pasoliniano – di cui il *San Paolo* è elemento germinatore e prima espressione – sarà proprio quello di rendere impossibile la chiusura, agendo «*in corpore vili*», nella scrittura stessa per installare tanto nel differimento *katechontico* che nella vigenza di un puro presente senza scarti un'apertura che permetta ancora, nonostante tutto, che qualcosa di imprevisto possa darsi, che un evento possa apparire (o non apparire) laddove nulla sembra poter più accadere.

Giunti al punto d'*impossibile della formalizzazione*<sup>546</sup>, di fronte all'impossibilità di sfuggire all'istituzione universale del nuovo potere, il tentativo di produrre uno scarto nell'identificazione tra teologico, politico e storico – struttura del nuovo potere – dovrà passare per un corpo a corpo con la lettera, per l'immaginazione di una nuova scrittura.

### 4.3. Scrittura

Nel 1974, il proposito di realizzare il film sulla vita dell'apostolo viene definitivamente meno. Il film, che Pasolini nel 1974 ascrive al tentativo di «distruggere il mito di Paolo»<sup>547</sup> – distruzione che è, insieme, sottrazione della vicenda paolina al mito e lotta del poeta contro il

---

<sup>546</sup> Cfr. A. Badiou, *Alla ricerca del reale perduto*, cit., p. 28.

<sup>547</sup> Nel settembre 1974 Pasolini risponde a Gideon Bachmann, che lo interroga a proposito del *San Paolo*: «G.B.: Quindi è un film religioso che tu vuoi fare? P.P.P.: Sì, in un certo senso sì. Si chiama *Bestemmia*: e tu sai benissimo che negli antichi riti sacri, come in tutte le religioni contadine, ogni benedizione equivale a una maledizione. Quindi ogni bestemmia è una parola sacra. Evidentemente questa mia violenza contro la Chiesa è profondamente religiosa, in quanto accuso San Paolo di aver fondato una Chiesa anziché una religione. Io non rivivo il mito di San Paolo, lo distruggo» P.P. Pasolini, *La perdita della realtà e il cinema inintegrabile*, cit., p. 153; cfr. inoltre il fondamentale articolo P.P. Pasolini, *Le cose divine*, in *Scritti corsari*, cit., pp. 246-247. In tal, senso, nel 1974, Pasolini immagina di introdurre nel film, sottoforma di intervista, i propri interventi polemici contro la Chiesa, appena prima della «misteriosa sequenza intermezzo» analizzata, cfr. P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, cit., p. 2003. Appare inoltre rilevante, in relazione a quanto sostenuto a proposito

mitologema paolino-lucano – sembra ormai lontano da un’effettiva traduzione cinematografica<sup>548</sup>.

Il progetto pasoliniano si presenta dunque, osservato a-posteriori, come sceneggiatura autonoma e svincolata dal film che avrebbe dovuto marcarne la compiutezza.

Se proprio adottando uno sguardo *a ritroso* sul progetto – a partire dalle modifiche apportate da Pasolini e dal fallimento della sua realizzazione – è stato possibile individuare nell’immagine *bi-univoca* del cinema una potenza in grado di spezzare la presunta unità della realtà per mostrarne l’ambiguità e il *punto di impossibile*, è attraverso uno sguardo a ritroso sulla sceneggiatura in quanto *forma dell’opera*, in seguito alla propria mancata realizzazione, che è possibile indagare la peculiare declinazione assunta, nell’ultima fase del lavoro di Pasolini, dalla scrittura. La pubblicazione dell’opera come sceneggiatura, infatti, lungi dal configurarsi come una semplice scelta editoriale successiva alla morte dell’autore, si iscrive in un ripensamento della funzione, della forma, della prassi della sceneggiatura inaugurata da Pasolini già negli anni sessanta e destinata ad assumere anni settanta un’ulteriore configurazione.

Se è come scrittore di sceneggiature che Pasolini, giunto a Roma, entra per la prima volta a contatto con l’ambiente cinematografico<sup>549</sup>, è a partire dalla prima esperienza come regista del film *Accattone* che Pasolini inizia a pubblicare le sceneggiature come testi autonomi, corredati da interviste, poesie, appendici tese a delucidare la nascita del progetto, le implicazioni e le intenzioni dell’autore che gravitano intorno ad esso. La sceneggiatura appare dunque sin dalla

---

della peculiare natura “d’eccezione” del linguaggio che Pasolini sembra riconoscere, che il poeta immagini di titolare *Bestemmia* il film sull’apostolo individuando la duplice connotazione (analogo allo statuto della *sacertas*) che la parola – e in particolare la relazione tra nome divino e parola umana – assume nella bestemmia. Sospendendo il carattere denotativo del linguaggio, essa lega, nell’originaria potenza bene-dicente e male-dicente del linguaggio, potere linguistico, religioso e giuridico. Cfr. su questo il già citato G. Agamben, *Horkos. Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*, in *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2015*, cit., pp. 347-359.

<sup>548</sup> Sappiamo che, nel 1970, Pasolini ipotizzava una possibile realizzazione del progetto, il cui fallimento è deducibile da una lettera che il poeta invia a Raffaello Sartori il 20 aprile 1970: «Caro Sartori, per ora, almeno, non faccio più il San Paolo. E dunque tutte quelle barbe non mi sono necessarie. Se ne riparlerà un’altra volta. Con molti saluti da Pier Paolo Pasolini», P.P. Pasolini, *Lettere*, cit., p. 678. Nel 1974, Pasolini torna a lavorare al progetto a fronte dell’ipotesi di un interesse da parte di altre case di produzione (Cfr. P.P. Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo. Note e notizie sui testi*, in *Per il cinema II*, cit., p. 3153), anch’esse finite in nulla.

<sup>549</sup> Già nel marzo del 1954 Pasolini inizia a collaborare alla sceneggiatura del film di Mario Soldati *La donna sul fiume* (soggetto di Alberto Moravia ed Ennio Flaiano) insieme con Giorgio Bassani, Basilio Franchina, Florestano Vancini, Antonio Altoviti e Mario Soldati. La collaborazione fruttuosa si traduce poi in nuove proposte, tra cui quella, già ricordata, che culmina nel lavoro pasoliniano ai dialoghi del film *Le notti di Cabiria* (1957), di Federico Fellini, all’insegna del mandato di Auerbach. Pasolini tornerà a collaborare con Fellini per *La dolce vita* (1960). Si ricordano inoltre le collaborazioni con Mario Bolognini (*Marisa la civetta*, 1957), grazie al quale Pasolini scrive per la prima volta una sceneggiatura in autonomia (*La notte brava*, 1959). Su questo cfr. S. Parigi, *Appendice filmografica (1954-1963)*, in L. Micciché (a cura di), *«Il bell’Antonio» di Mauro Bolognini. Dal romanzo al film*, Lindau, Torino 1996, pp. 201-205 e T. Mozzati, *Sceneggiatura di Poesia*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

prima metà degli anni sessanta come un testo in grado di collocarsi in una costellazione legata al film che ne configura la realizzazione, rimanendo al tempo stesso parzialmente autonoma<sup>550</sup>, sebbene soggetta ad interventi e modifiche tesi a renderne, in vista della pubblicazione, maggiormente “narrativo” il testo. È però con un saggio – apparso in *Empirismo eretico* nel 1972 ma redatto tra il 1965 e il 1966 – che la sceneggiatura diviene oggetto della riflessione teorica pasoliniana, assumendo una centralità prima latente.

Nel testo, intitolato *La sceneggiatura come «struttura che vuole essere altra struttura»*, Pasolini individua nella sceneggiatura «il dato concreto del rapporto tra cinema e letteratura»<sup>551</sup>. Ciò che però sembra nutrire l’interesse del poeta per la sceneggiatura non è la sua «funzione mediatrice» né l’«elaborazione critica dell’opera letteraria che essa conduce» in relazione all’opera cinematografica che essa presuppone. Ciò che interessa Pasolini è piuttosto «il momento in cui la sceneggiatura può essere considerata una “tecnica” autonoma, un’opera integra e compiuta in sé stessa»<sup>552</sup>. La sceneggiatura, dunque, non dovrà essere considerata come completamente «appartenente alle scritture»<sup>553</sup> – e dunque come una mera variazione tra i vari “tipi di scrittura” stilisticamente possibili – e non dovrà essere considerata nella sua veste puramente funzionale, ossia come strumento necessario per la futura resa filmica in cui essa troverebbe compiutezza e sintesi. Entrambe le operazioni sarebbero errate e arbitrarie.

L’elemento strutturale primo della sceneggiatura è, infatti, individuato da Pasolini nell’allusione costante del segno grafico «ad un’opera cinematografica-visualizzatrice da farsi»<sup>554</sup>.

Sulla sceneggiatura, dunque, non appare possibile esercitare un’analisi di tipo squisitamente letterario, che analizzi un «campione istologico» come «campione della forma» per dedurre, dall’osservazione sull’infinitesimo, il tutto dell’opera<sup>555</sup>. La sceneggiatura, infatti, scrive il poeta, non si configura esclusivamente come una forma ma, piuttosto, come una «volontà di

---

<sup>550</sup> La pubblicazione della sceneggiatura di *Accattone*, ad esempio, è corredata da due prose diaristiche (*La vigilia. Il 4 ottobre* e *La vigilia. Il 21 ottobre*) e due saggi (*Cinema e letteratura: appunti dopo «Accattone»* e *Senso di un personaggio: il paradiso di Accattone*). Un procedimento analogo caratterizzerà anche la pubblicazione delle sceneggiature successive, in collaborazione con l’editore Garzanti: *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Uccellacci Uccellini* (1966), *Edipo Re* (1967) e *Medea* (1970). Cfr. G. Manzoli, *Al servizio dell’autore. La sceneggiatura nel cinema dei «Maestri» degli anni ’60 e ’70*, in M. Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006, pp. 185-187.

<sup>551</sup> P.P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 197.

<sup>552</sup> *Ibidem.*

<sup>553</sup> *Ibidem.*

<sup>554</sup> *Ivi*, p. 198.

<sup>555</sup> Pasolini si riferisce qui evidentemente alla Stilcritica di Spitzer, per cui nutre un forte interesse (in particolare nella prima metà degli anni sessanta) ma anche diverse perplessità.

forma» che non può essere individuata attraverso un'analisi "letteraria" del testo, ma che deve essere *ideologicamente* presupposta<sup>556</sup>.

La sceneggiatura, dunque, si configura, in un movimento anomalo, insieme come forma compiuta – in quanto considerata come *forma autonoma*, indipendentemente dall'eventuale realizzazione cinematografica del film – e incompiuta – in quanto il rinvio al "film da farsi" rimane ineludibile poiché il segno, nella tecnica di sceneggiatura, implica di «preventivare e supporre» la conclusione cinematografica come parte integrante dell'opera e sua caratteristica strutturale.

Se il segno linguistico appare costitutivamente come «uno e trino» – in quanto *grafema, cinèma e fonema* – la caratteristica del grafema della «tecnica di sceneggiatura» implica un peculiare "dramma" tra i diversi aspetti del segno: «Il segno della sceneggiatura allude al significato secondo la strada normale di tutte le lingue scritte e specificamente dei gerghi letterari ma, nel tempo stesso, esso allude a quel medesimo significato, rimandando il destinatario a un altro segno, quello del film da farsi»<sup>557</sup>.

Tale processo sembrerebbe analogo a quello che caratterizza i metalinguaggi letterari, in cui il grafema talvolta rimanda al significato attraverso l'*accentuazione* del proprio essere fonema, talvolta attraverso il proprio configurarsi anche come cinèma.

Tuttavia, quanto avviene nella sceneggiatura si distingue da quanto può accadere, ad esempio, nella poesia simbolista. Se il cinema si configura per Pasolini come un'*altra lingua*, una lingua di segni *iconico-viventi* radicalmente distinta dalla lingua orale-grafica, in tale lingua il cinèma non si configura come uno degli aspetti del segno, ma come segno esso stesso (*im-segno*). È con il cinèma così come esso apparirebbe nel cinema che il grafema della sceneggiatura, inscindibile dal "film da farsi", entra in rapporto.

La parola nella sceneggiatura ha dunque un carattere peculiare, radicalmente doppio: essa è «contemporaneamente, segno di due strutture diverse, in quanto il significato che esso denota è doppio: e appartiene a due lingue dotate di due strutture diverse»<sup>558</sup>.

Se in una delle molteplici fasi di revisione di *Bestemmia* – cui Pasolini lavora anche nel corso della stesura del saggio qui discusso – il poeta pensava di fare del progetto una «sceneggiatura in forma di poema»<sup>559</sup> (riconoscendo alla sceneggiatura una propria specificità insieme linguistica, cinematografica e poetica), nella sceneggiatura del progetto per un film su San

---

<sup>556</sup> P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 198.

<sup>557</sup> *Ivi*, p. 199.

<sup>558</sup> *Ivi*, p. 203.

<sup>559</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia. Note e notizie sui testi*, cit., p. 1725. Cfr. P.P. Pasolini, *Lettere*, cit., p. 671.

Paolo la duplicità costitutiva dell'apostolo e la duplicità del segno si incontrano nella tensione tra immagine e scrittura, aprendosi, grazie alla «volontà di forma» della sceneggiatura diventata *forma stessa dell'opera*, ad ulteriori sviluppi.

La sceneggiatura, infatti, in quanto inscindibile dal film *virtualmente* da farsi a cui i suoi grafemi rimandano, implica costitutivamente una collaborazione tra l'autore di una sceneggiatura e il destinatario che si misura con il testo. Scrive Pasolini:

L'autore di una sceneggiatura fa al suo destinatario la richiesta di una collaborazione particolare, cioè quella di prestare al testo una compiutezza visiva che esso non ha, ma a cui allude. Il lettore è complice, subito – di fronte alle caratteristiche tecniche subito intuite della sceneggiatura – nell'operazione che gli è richiesta [...] La tecnica della sceneggiatura è fondata soprattutto su questa collaborazione del lettore: e si capisce che la sua perfezione consiste nell'adempiere pienamente questa funzione. La sua forma e il suo stile sono completi quando hanno compreso e integrato in se stessi queste necessità<sup>560</sup>.

La sceneggiatura, dunque, per esistere in quanto *forma autonoma*, richiede la collaborazione del lettore, del destinatario del testo chiamato a produrre nella propria immaginazione una «coordinazione di cinèmi» in grado di tradurre in immagine ciò che è scritto attraverso il grafema della sceneggiatura che, però, in tale operazione di traduzione, non smette di configurarsi in quanto teso verso l'«accentuazione espressiva» del cinema<sup>561</sup>.

Tanto il segno scritto che il segno iconico-figurale immaginato come «coordinazione di cinèmi», dunque, perdono nella sceneggiatura la referenzialità a qualcosa di già presente. L'immagine non potrà prodursi se non nell'immaginazione del lettore che, in una collaborazione simpatetica con lo sceneggiatore, «ricostruisce nella propria testa il film alluso nella sceneggiatura come opera da farsi»<sup>562</sup>. Ciò risulta centrale per comprendere alcuni aspetti del progetto per un film su San Paolo rimasti finora inesplorati.

Ricordiamo che, nella lettera inviata da Pasolini a Don Emilio Cordero nel 1968 per presentare l'abbozzo del suo “FILM TEOLOGICO”, il poeta immaginava già una peculiare forma di “complicità” con lo spettatore:

---

<sup>560</sup> P.P. Pasolini, *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura*, cit., p. 199.

<sup>561</sup> *Ivi*, p. 200. Come noto, il cinema, nella prospettiva pasoliniana, è elemento minimo dell'immagine che si configura come una sorta di «monade visiva inesistente, o quasi, in realtà». Se l'immagine si dà sempre come coordinazione di cinèmi, una definizione del cinema, che Pasolini ritiene, nel momento in cui scrive, non ancora pensabile se non in forma arbitraria, pertiene a quello studio delle “condizioni di diritto” del cinema riconosciuto da Gilles Deleuze come uno degli elementi più interessanti della teoria cinematografica pasoliniana. L'analisi delle “condizioni di possibilità” del cinema – e dunque anche la definizione di cinema – risultano rilevanti in quanto consentono di individuare nel cinema una lingua diversa da quella orale-grafica, e dunque di fuggire ogni interpretazione dell'im-segno come corrispondente al medesimo segno nella lingua orale-grafica.

<sup>562</sup> *Ivi*, p. 203.

[...] Sono certo che sia lei che Don Lamera sarete, come si dice, choccati, da questo abbozzo. Infatti 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 molto tenero con il prete<sup>563</sup>.

Ma credo che la Chiesa, proprio con Paolo 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.

Pasolini, immaginando il film da farsi, individua nella complicità del lettore ciò che, di volta in volta, può donare al film il volto dell'inno alla santità o dell'inno alla Chiesa. Ripensando «il canone sospeso» che Pasolini aveva mutuato da Roland Barthes, il lettore è chiamato a intervenire nell'attribuzione di senso del film, che non si configura come mera “decifrazione” dell'opera né come esercizio ermeneutico, bensì come *processo strutturale* che, a partire dalla visione dello spettatore – posto in *posizione d'autore* –, produce il senso del film, che può coincidere o non coincidere con quello attribuitogli dall'autore.

Tra il 1974 e il 1977, a fronte del fallimento definitivo della realizzazione cinematografica del progetto e alla pubblicazione postuma della sceneggiatura in forma autonoma, nel momento in cui il progetto per un film su San Paolo si configura propriamente come *sceno-testo*, tale peculiare forma di collaborazione assume i tratti delineati da Pasolini nel saggio analizzato, caricandosi di nuove determinazioni.

La sceneggiatura, in quanto *volontà di forma* tesa tra due lingue, implica un peculiare rapporto tra il segno scritto, il segno iconico e il movimento di tra-duzione tra i due così descritto dal poeta:

Il segno scritto della sceneggiatura esprime oltre che la forma una “volontà della forma a essere un'altra”, cioè coglie la forma in movimento: un movimento che si conclude nella fantasia dello scrittore e nella fantasia collaboratrice e simpatetica del lettore, liberamente e variamente coincidenti: tutto questo avviene normalmente nell'ambito della scrittura, e presuppone solo nominalmente un'altra lingua (in cui la forma si compia). È insomma una questione che mette in rapporto metalinguaggio con metalinguaggio, e le forme reciproche<sup>564</sup>.

---

<sup>563</sup> *Ibidem.*

<sup>564</sup> *Ibidem.*

La sceneggiatura in quanto forma autonoma permette, allora, di pensare un tipo peculiare di “integrazione figurale”, che risulta particolarmente significativo in relazione a quanto analizzato a proposito del progetto per un film su San Paolo. Tale “adempimento” non coincide infatti con qualcosa di già presente, né implica come necessità della propria validità la realizzazione dell’opera, ma abita virtualmente la scrittura, tende il grafema verso un unico e duplice processo di dis-locazione, insieme linguistico e temporale. Se il segno scritto è, contemporaneamente, segno di due strutture diverse, la decifrazione del segno risulta scomposta, dis-articolata in due momenti che, nelle parole di Pasolini, coincidono con la decifrazione *segno-significato* e con la tensione tra il segno, il segno di un’altra lingua e il significato. L’altro volto di questo processo è il dislocamento dell’opera stessa, che potrà compiersi solo nella virtualità dell’immagine costruita dal lettore, che può coincidere o non coincidere con l’immagine dell’eventuale film realizzato e coincidere, o non coincidere, con quella immaginata dall’autore nel momento della scrittura.

Nel saggio, Pasolini descrive tale operazione come un movimento analogo a quello compiuto da un lettore impegnato in una traduzione letterale con testo a fronte, in particolare impegnato nella traduzione di un testo Bantu. Il movimento che il lettore è chiamato a compiere si esercita su una lettera morta (il bantu), ossia su una lettera che chi legge non può decifrare. Solo grazie alla «doppia carambola» della lettura – al movimento dal segno decifrabile al significato, e da questi al segno difficilmente leggibile, che assume così *indirettamente* significato – egli può compiere la traduzione richiesta. La traduzione mostra un ulteriore aspetto iscritto nella tensione “tra due strutture” che si dà nella sceneggiatura. L’operazione di traduzione appena descritta, infatti, configura una temporalità peculiare che produce *a ritroso* il darsi del significato o dell’immagine.

A partire da tale ordine di riflessioni, la configurazione del progetto per un film su San Paolo come sceneggiatura, prima, e come sceneggiatura autonoma in seguito al fallimento (e ai fallimenti) del progetto, poi, diviene indice di una forma peculiare di scrittura destinata a lasciare le proprie tracce nel tentativo pasoliniano di immaginare un’altra scrittura, un diverso rapporto estetico e politico tra lettera ed esistenza.

Se lo *sceno-testo* che è, infine, il progetto per un film su San Paolo, appare così, paradossalmente, parzialmente sottratto al proprio compimento (l’“adempimento” incarnato, nel progetto, dalla scrittura lucana) da un’altra scrittura – quella dis-localata della sceneggiatura – che si installa sul fallimento dell’opera, essa non risulterà sufficiente a immaginare la possibilità di poetare, di scrivere, di filmare.

La possibilità di una *forma di scrittura* strutturalmente in movimento; la tensione interna al segno e il decentramento dell'opera; la peculiare temporalità di un'immagine che, insieme iscritta nel segno e incompiuta, risulta *già* prodotta *a-posteriori*, cooperano all'operazione estetico-politica pasoliniana, alla produzione di quello *scarto* nel presente che guida, sin dal principio, il progetto per un film su San Paolo e che, giunti alle soglie degli anni settanta, occorre ripensare.

È d'altronde sotto il segno di Paolo che in *Empirismo eretico* Pasolini, nel 1970, teorizza la complicità tra autore e spettatore – o tra autore e lettore – che risulterà decisiva per comprenderne l'opera tarda:

«Liberazione». Stando così le cose non si può parlare di «liberazione» dello spettatore né in senso sociologico (libertà dal consumo di massa), né in senso politico (libertà dalle idee sbagliate), né in senso pedagogico (libertà dall'ignoranza). Anzi, in realtà non si potrebbe neanche parlare di «liberazione», perché lo spettatore REALE è già LIBERO. Si dovrebbe piuttosto parlare anche di «libertà dello spettatore»: e, in tal caso bisognerebbe definire questa sua libertà. E infatti la «libertà» dello spettatore, pur essendo quest'ultimo, come ho detto, pari all'autore, e quindi usufruendo della sua stessa libertà di morire - ossia di immolarsi nel misto di piacere e dolore in cui consiste la trasgressione della normalità conservatrice – nel momento in cui egli è spettatore, dissociando pragmaticamente la propria figura da quella dell'autore, egli gode di un altro tipo di libertà, che non saprei dire se integri o rovesci la definizione di libertà che ho dato sopra. La libertà specifica dello spettatore consiste nel GODERE DELLA LIBERTÀ ALTRUI. In un certo senso quindi lo spettatore codifica l'atto incodificabile compiuto dall'autore che inventa, producendo su se stesso ferite più o meno gravi, e con questo asserendo la sua libertà di scegliere il contrario della vita regolamentatrice, e di perdere ciò che la vita ordina di risparmiare e conservare. Lo spettatore, in quanto tale, gode l'esempio di tale libertà, e come tale oggettiva: lo reinserte nel parlabile. Ma ciò avviene al di fuori di ogni «integrazione»: in un certo senso al di fuori della società (la quale infatti non integra solo lo scandalo dell'autore ma anche la comprensione scandalosa dello spettatore). È un rapporto tra singolo e singolo, che avviene sotto il segno ambiguo degli istinti e sotto il segno religioso (non confessionale) della *carità*. La libertà negativa e creatrice dell'autore è riportata al senso – che essa vorrebbe perdere - dalla libertà dello spettatore, in quanto, ripeto, essa consiste nel godere dell'altrui libertà: atto in realtà indefinibile, perché santo, ma che si potrebbe ridurre ai termini correnti, osservando che esso oggettiva e riconosce per simpatia l'inoggettivabile e l'irricognoscibile<sup>565</sup>.

---

<sup>565</sup> P.P. Pasolini, *Il cinema impopolare*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 271-272.

Questa «libertà negativa» – che configura una relazione in certo senso *a-nomica*, fuori dalla “legge”, tra autore e lettore, sotto il segno paolino della *carità* – appare come una «libertà di morire», di infrangere la legge di conservazione esponendosi al rischio di quella libertà che, come esplicitamente tematizzato da Pasolini nella raccolta poetica *Trasumanar e organizzar*, risulta intollerabile all’uomo.

Ciò che appare di particolare rilievo – e che il rapporto complesso e, al limite, fraternamente sado-masochistico tra autore e spettatore e tra autore e lettore permette di evidenziare – è che Paolo e i «risultati parziali» che di volta in volta la riflessione estetico-politica pasoliniana intorno all’apostolo produce, figurino nelle opere coeve e nelle “opere future” come *schegge* in grado di aprire in esse ulteriori questioni. Votato, in un certo senso, sin dal principio al fallimento nelle varie fasi della sua realizzazione, il progetto pasoliniano *si dissipa* nelle altre opere dell’autore<sup>566</sup>, e, in modo particolarmente significativo, laddove il poeta si trova a ripensare la propria scrittura<sup>567</sup>, a riformularla, a rivalutarne la forma e la strategia dinnanzi ai mutamenti della realtà.

Questo processo – già evidente in *Trasumanar e organizzar* – assume nell’ultima opera dell’autore, il non-romanzo *Petrolio*, un particolare rilievo. In esso confluiscono infatti molti elementi della riflessione “paolina” condotta dal poeta, e Paolo stesso appare come uno spettro che abita l’opera, affiancandosi al «corpo morto dell’autore» in esso inscritta<sup>568</sup>.

---

<sup>566</sup> È noto che Pasolini, come evidenziato i curatori dell’opera completa e riconosciuto dallo stesso autore, fosse solito “integrare” nelle proprie opere frammenti, citazioni, veri e propri corpus testuali di opere precedenti, in fieri o rimaste allo stadio incompiuto. Potremmo dire che Pasolini tematizzi esplicitamente tale processo nel suo testo, pubblicato nel 1975 ma anch’esso frammentario e parzialmente incompiuto *La divina mimesis*, laddove Pasolini, analogamente a quanto ipotizzato a proposito della sceneggiatura e in linea con il riconoscimento anti-hegeliano di una temporalità non-progressiva ma stratificata e, al limite, cumulativa, presenta il proprio lavoro come un *processo formale vivente* che «avrà insieme la forma magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato col presente)», P.P. Pasolini, *La divina mimesis*, in *Romanzi e racconti II*, cit., p. 1117 (Cfr. W. Siti, *Tracce scritte di un’opera vivente*, in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti I [1946-1961]*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1998, pp. XI-LXXXIX, e, a proposito de *La divina Mimesis*, E. Patti, *Pasolini after Dante. The «Divine Mimesis» and the Politics of Representation*, cit.). Nel caso della “sopravvivenza” del *San Paolo*, sia durante la redazione del progetto che in seguito al suo definitivo fallimento, la permanenza di elementi paolini sembra implicare tuttavia il riconoscimento da parte del poeta di una particolare fecondità teorica ed estetica che si estende al di là del progetto configurando la riflessione del poeta – a cavallo tra la fine degli anni sessanta e la morte – come un eretico “laboratorio paolino”.

<sup>567</sup> D’altronde, se il cinema in quanto *lingua scritta della realtà* aveva catalizzato sin dai primi anni sessanta l’attenzione e l’impegno del poeta provocando un certo allontanamento dal romanzo, già nel 1967, ossia a cavallo tra il primo parziale schema del lavoro cinematografico su *San Paolo* e la seconda redazione dello stesso, Pasolini evoca con Livio Garzanti il progetto di un nuovo romanzo. Cfr. P.P. Pasolini, *Lettere*, cit., p. 625. Il processo che si intende qui analizzare, tuttavia, vuole evidenziare i tratti “paolini” di un’operazione ben più radicale di un semplice “ritorno alla narrativa”. Paolo lavora nel ripensamento del rapporto tra scrittura e istituzione, tra istituzione e fondazione di una *propria scrittura*.

<sup>568</sup> L’idea che *Petrolio* si configuri come una «scrittura testamentaria» in quanto iscrive nell’opera un sovrappiù di reale identificabile con il *corpo morto* che destina allo scrittore stesso la propria scrittura, è elaborata da Stefano Agosti in S. Agosti, *Opera interrotta e opera interminabile*, in C. Benedetti, M.A. Grignani, *Pasolini interroga la letteratura*, Longo Editore, Ravenna 1993, pp. 116-120.

In *Trasumanar e organizzar*, raccolta poetica pubblicata nel 1971, la “tensione paolina” già evocata dal titolo dell’opera conduce il poeta, come visto, a «rientrare nell’ordine», a ipotizzare persino la propria reinscrizione al PCI. Tale «rientro nell’ordine» si configura però, al tempo stesso, come esito – parziale – dell’urgenza di rinnovare la propria forma poetica che, di fronte alla crisi della poesia e al *vuoto* di cultura e potere (con tutto ciò che, come visto, ciò implica), richiede di essere ripensata. Le poesie – scritte in forma di *pamphlet* attraverso un linguaggio teso verso la prosa giornalistica, espressione di un profondo rinnovamento metrico e sintattico – si configurano come ordigni prodotti «su commissione» a partire da una «vocazione vacante»<sup>569</sup>; l’urgenza di disertare l’ordinamento – politico, letterario – esistente e l’impossibilità della libertà come assoluto impongono, sotto il segno di Paolo, un nuovo modo di fare letteratura, che implica insieme «l’accettazione totale della letteratura ma anche, allo stesso tempo, un rifiuto totale della letteratura»<sup>570</sup>. Scrive Pasolini:

Smetto di essere poeta originale, che costa mancanza  
di libertà: un sistema stilistico è troppo esclusivo.  
Adotto schemi letterari collaudati, per essere più libero.  
Naturalmente per ragioni pratiche<sup>571</sup>.

Il poeta – nell’epoca della «Confusione dei Sogni» che si genera quando il mondo sembra perdere la sua forma e la storia trasformarsi in una farsa di cui anche il poeta, proprio «in quanto poeta»<sup>572</sup>, partecipa – accetta le istituzioni letterarie e gli schemi linguistici giocandone la bordatura come un «nuovo tipo di buffone»<sup>573</sup>, la cui strategia espressiva (e politica) è, come visto, l’ambiguità:

---

<sup>569</sup> «Ora, però,/ora che la vocazione è vacante/– ma non la vita, non la vita –/ora che l’ispirazione, se viene, versi non ne produce –/vi prego, sappiate che son qui pronto/a fornire poesie su ordinazione: ordigni». In nota al termine ordigni Pasolini appunta «anche esplosivi». Cfr. P.P. Pasolini, *Richiesta di lavoro*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 8. La definizione dei propri componimenti poetici come «ordigni» si colloca – sebbene sospesa in uno stato di immobilità dovuto al «vuoto» su cui l’espressione poetica si articola – nella più ampia riconsiderazione dei rapporti tra poesia e azione. Se poesia e azione non coincidono, se per agire bisogna, in certo senso, interrompere la poesia, anche l’azione può farsi poesia («poema dell’azione») e anche la poesia può configurarsi come azione, estendendone il concetto e mostrando una nuova forma di prassi. Cfr. P.P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*, in *Tutte le poesie II*, cit., pp. 1261-1288.

<sup>570</sup> P.P. Pasolini, *Pasolini recensisce Pasolini*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte II*, cit., p. 2579.

<sup>571</sup> P. P. Pasolini, *Comunicato all’Ansa (scelta stilistica)*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 66.

<sup>572</sup> P.P. Pasolini, *Charta sporca*, *Ivi*, p. 100.

<sup>573</sup> P.P. Pasolini, *La nascita di un nuovo tipo di buffone*, *Ivi*, pp. 49-50. In una recensione al testo *Lo Smeraldo* di Mario Soldati, pubblicata da Pasolini nel 1974 – quando la riflessione pasoliniana sulla scrittura giungerà a piena espressione –, il carattere buffonesco dello scrittore – di Soldati ma, potremmo dire, di Pasolini stesso, all’altezza della scrittura di *Petrolio* – è esplicitamente teorizzato dal poeta, configurandosi, insieme, come rinuncia dello scrittore alla propria autorità e come operazione diabolica in grado di mutare, dall’interno, la posta in gioco dell’opera. Lo scrittore, scrive Pasolini, è «come un re che, dopo avere abdicato, venga spogliato,

Il corpo (ogni corpo), coperto di croste, ed eternamente crocifisso,  
(non c'è niente da fare!) è preso per scherzo;  
è una cosa privata su cui è bene sorvolare, tacere  
– o, appunto, solo scherzarci su, nelle more.  
Dunque la massima consiste  
nell'autoesclusione o sete di santità  
bensì nel restare ambigui o almeno contraddittori  
tra la tentazione di escludersi e la ricerca del successo  
– essere presenti male, senza chiarezza, intendo dire,  
è, come un tempo, presso la buona borghesia, inammissibile  
[...]  
«Potrei parlare di un uomo rapito nel Terzo Cielo  
e invece parlo di un uomo debole», infatti  
– questo lo dico per vantarmi della mia forza:  
di tutti quei sogni non mi è rimasta che la forza<sup>574</sup>.

Se anche l'esposizione del corpo cristico – nell'opera di Pasolini sempre vettore di scandalo – diventa nella contemporaneità qualcosa su cui ridere o sorvolare, in *Trasumanar e organizzare* l'“operatore paolino” – in cui sono implicati il rapporto tra santità e attualità, tra istituzione e diserzione, tra ambiguità e scrittura militante<sup>575</sup> – si fa segno del ripensamento pasoliniano della propria scrittura, della propria vocazione poetica e della propria strategia espressiva, e indice

---

dileggiato, messo in berlina, costretto ad accettare tale situazione (voluta) facendo il buffone, e insieme, il demone»: «In quanto buffone è assolutamente costretto a trasformare il suo libro in un gioco, in uno “scherzo”. Per esempio a “rifare” altri tipi di libri, cioè adottare i codici su cui, rigidamente, i giochi si fondano [...] In quanto demone che cosa fa? Lascia il gioco com'è, ma cambia la posta», P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 2176. Il demonismo dello scrittore (e della scrittura) teorizzato dal poeta sulle orme di Soldati si configurerebbe dunque come operazione apparentemente prossima ma, in realtà, strategicamente divergente rispetto al demonismo lucano.

<sup>574</sup> Ivi, pp. 100-101.

<sup>575</sup> Sull'identificazione di Pasolini con l'apostolo legata proprio alla militanza della scrittura e all'intervento nella società, si sono soffermati in particolare G. Annovi, *Performing authorship*, Columbia University Press, New York 2017 e A. Maggi, *The resurrection of the body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, University of Chicago Press, Chicago 2007. In particolare Armando Maggi scrive: «Not only does the Italian artist insert explicit allusions to his own life in his biography of Paul, he also makes clear that Paul's role in his contemporary society is close to his (Pasolini's) personal experience. Paul's existence mirrors and enlightens Pasolini's». Commentando un testo di Gary Wills intitolato *What Paul Meant*, in cui l'autore traccia una sintesi di Paolo come «intellettuale il cui pensiero non appare guidato semplicemente dalla propria logica ma da un pensare sotto pressione, solitamente nel pieno di una controversia» (trad. mia). Armando Maggi riconosce questo duplice volto di Paolo (insieme «a mystic and a deep theologian, but also a voluble street fighter») in senso lato nella caratura militante dell'opera pasoliniana, in particolare degli articoli giornalistici poi raccolti in *Scritti Corsari e Lettere Luterane*. Scrive Maggi: «Exasperation is also what we read in the quotation from one of Pasolini's innumerable newspaper articles that opens this chapter. Like the apostle, Pasolini is a “street fighter,” an intellectual always involved in “controversy” and always “under pressure» (A. Maggi, *op. cit.*, pp. 22-23).

della ricerca di una forma che non «somigli a nessun'altra», che sia in grado di dire la realtà nel momento peculiare in cui essa “tende a divenire altra realtà”:

*Trasumanar e organizzar* vive in uno strato della realtà dove la realtà sta per perdersi e dissolversi, ma non si è ancora persa e dissolta: tutte le sue esigenze, i suoi pretesti, le sue passioni, sono lì, fisicamente presenti: ancora un passo, e, come un cadavere in decomposizione, diverrebbero irricognoscibili<sup>576</sup>.

Analogamente a quanto scrive Pasolini a proposito della sceneggiatura<sup>577</sup>, si tratta di trovare una “struttura” processuale in grado di dire A e B, e, insieme, il *passaggio* – che non implica una progressione evolutiva – *tra i due*, una forma in grado di dire la realtà fisica, oggettuale, esistenziale di ciò che, solo un passo più in là, con un minimo spostamento, diverrebbe irricognoscibile.

In *Petrolio*, quando il passo sembra già compiuto eppure *dicibile*, il tentativo pasoliniano di “ripensare la forma” giungerà a una soglia di intensità inedita che occorre, in parte, attraversare per cogliere le potenzialità implicite nelle questioni “paoline” che vi figurano.

A partire dalle modifiche introdotte da Pasolini al progetto per un film su San Paolo nel 1974, come visto, il rapporto tra istituzione, scrittura e adempimento contemporaneo della logica *teo-bio-politica* (parzialmente già iscritta nell'annuncio del Paolo-prete) sembra catturare il progetto. Giunto a una soglia di *in-visibilità* – che non coincide con una posizione an-iconica o iconoclasta – il progetto sembra, secondo quanto sostenuto, doversi arrestare, al di là dei problemi produttivi che ne impedirono la realizzazione.

Di fronte all'impossibilità di produrre cinematograficamente uno smascheramento del dominio paradossalmente *anomico* della Lettera e di illuminare un *resto* che ne produca la diserzione, si è ipotizzata la necessità pasoliniana di tornare alla scrittura in quanto *forma* in cui tale duplice operazione può, e deve, essere ancora tentata nell'epoca del genocidio capitalista.

Quest'ultimo si configura come distruzione delle forme di vita altre, popolari, attraverso dispositivi di amministrazione e somministrazione dell'imperativo del godimento, legge *anomica* che, nella produzione di desideri e nella trascendenza immanente della merce<sup>578</sup>,

---

<sup>576</sup> P.P. Pasolini, *Pasolini recensisce Pasolini*, cit., p. 2580.

<sup>577</sup> P.P. Pasolini, *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura*, cit., p. 206.

<sup>578</sup> Se il capitale indagato da Marx aveva operato una prima scissione dell'uomo dalla sua esperienza, svincolando sempre più il valore di scambio della merce dal suo valore d'uso e il lavoro sociale dal lavoro concreto, nel capitalismo avanzato persino il valore di scambio viene ulteriormente astratto e la merce non è più riconosciuta come prodotto del lavoro. La sua origine scompare, ed essa si mostra come divina – nel senso di “incausata” – grazie alla creazione di un universo di immagini che la trasfigura trasformandola in reliquia, accessibile a chiunque nella forma dell'esser-destinata “proprio a me”. La merce non è più determinata nel suo valore dal tempo di lavoro necessario alla sua produzione, ma dalla sua *immagine*, dalla desiderabilità di

ratifica e sancisce la sospensione della legge e il permanere della sua forza iscritta ora, direttamente, *nei corpi*.

Come rilevato, nel progetto per un film su San Paolo – sin dal 1968 ma, in maniera peculiare, nel 1974 – si danno già gli elementi della riflessione pasoliniana sulla *teo-bio-politica* “letteralizzazione della vita” prodotta dal potere contemporaneo come *genocidio*, compiuto nella sospensione infernale di un eterno presente.

Nel contatto tra la struttura figurale *post-auerbachiana* e la forma di *sceno-testo* assunta a posteriori dall’opera è possibile, allora, leggere il progetto per un film su San Paolo come opera post-abiura proprio in quanto il progetto risulta implicato nella *temporalità retroattiva* che caratterizza la lettura pasoliniana del genocidio neocapitalista, tematizzata dal poeta nella successiva *Abiura della Trilogia della vita*:

Oggi la degenerazione dei corpi e dei sessi ha assunto valore retroattivo. Se coloro che allora erano così e così, hanno potuto diventare ora così e così, vuol dire che lo erano già potenzialmente: quindi anche il loro modo di essere di allora è, dal presente, svalutato. I giovani e i ragazzi del sottoproletariato romano – che son poi quelli che io ho proiettato nella vecchia e resistente Napoli, e poi nei paesi poveri del Terzo Mondo – se ora sono immondizia umana, vuol dire che anche allora potenzialmente lo erano: erano quindi degli imbecilli costretti a essere adorabili, degli squallidi criminali costretti a essere dei simpatici malandrini, dei vili inetti costretti a essere santamente innocenti, ecc. ecc. Il crollo del presente implica anche il crollo del passato<sup>579</sup>.

Lo sguardo – teso insieme avanti e indietro – che permette di leggere, a partire dal presente, il passato e di produrre «la forma catastrofica del passato come condizione di leggibilità del presente»<sup>580</sup> può essere assunto ancora solo in parte dal *San Paolo*, orientato a restituire nella forma cinematografica un dialogo tra santità e attualità che, nell’opera filmica, non sembra però poter trovar luogo. A partire da tali considerazioni, che permettono di individuare nel *San Paolo* un’opera centrale nella produzione pasoliniana, una delle dichiarazioni rilasciate

---

quell’immagine. Pasolini, nella sua analisi dell’edonismo consumistico neocapitalistico, nel riconoscimento di una matrice “teologica” che nel capitalismo avanzato opera come *immanentizzazione* della trascendenza che, come analizzato, continua ad agire come “forza di legge”, appare perfettamente consapevole, in quanto marxista, di quanto tematizzato. Sul rapporto tra capitalismo e fantasmagoria della merce cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit.; in particolare pp. 436-437.

<sup>579</sup> P.P. Pasolini, *Abiura dalla Trilogia della vita*, in *Lettere luterane*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 601.

<sup>580</sup> H. Joubert-Laurencin, *Le Pasolini des derniers temps dans le “manteinant de sa lisibilité*, in “Cinémas”, 27 (1), pp. 77-94. Sulla natura retroattiva della temporalità come carattere proprio dell’*Abiura dalla Trilogia della vita*, cfr. D. Messina, *Condizioni di felicità: la performatività retroattiva di Petrolino*, in C. Benedetti, M. Gragnolati, D. Luglio (a cura di), *Petrolino 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell’ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 261-272.

dal regista durante le riprese del film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* diviene un'indicazione valida anche per l'interpretazione dell'arenarsi del progetto e dei suoi sviluppi. Afferma Pasolini:

Dopo *Salò* farò un film che mi sta molto a cuore<sup>581</sup> e quindi mi isolerò nella mia casa in campagna per scrivere il libro della mia vita. È una decisione maturata con molta riflessione. Non rispettare questo ultimatum significherebbe rimandare ulteriormente il mio romanzo, un sacrificio al quale non voglio assolutamente rassegnarmi. Non sono forse poeta prima di essere cineasta? La vita come si vede, è un eterno ricominciare da capo. Diciamo che metterò la parola fine alla mia carriera cinematografica con *Salò* e il mio prossimo film<sup>582</sup>.

Il proposito di abbandonare, dopo l'ultimo film, il cinema, per dedicarsi esclusivamente alla scrittura del proprio "romanzo", *Petrolio*, sembra rispondere a quell'urgenza di un ritorno alla scrittura che abbiamo già evidenziato. Se Pasolini dichiara di aver maturato questa decisione attraverso una lunga riflessione, non è peregrino immaginare che questa agisse già quantomeno nelle ultime fasi del lavoro pasoliniano al progetto per un film su San Paolo, ossia proprio nelle fasi in cui viene accentuato il ruolo dello scrittore – Luca – nella produzione dell'istituzione universale Chiesa, con tutto ciò che tale operazione, come visto, implica<sup>583</sup>.

Se la riflessione pasoliniana sulla propria scrittura rivela, nell'ultima fase del lavoro del poeta, sempre un germe paolino – o, viceversa, Paolo e la concettualità di cui egli è nome sorgono sempre laddove Pasolini si interroghi sulla propria scrittura – ciò appare tanto più vero in *Petrolio*, la *forma di scrittura* cui il poeta intende dedicarsi dopo aver girato il proprio ultimo film.

*Petrolio* è, come noto, un *monstrum* letterario, un insieme di appunti – divisi in *Mistero* e *Progetto* – immergendosi nei quali si sarebbe condotti verso molteplici questioni convergenti ma distanti dai propositi di tale lavoro. Eppure, è su alcuni elementi di questo testo che occorre

---

<sup>581</sup> Il film cui Pasolini si riferisce si intitola *Porno-Teo-Kolossal*, film anch'esso incompiuto e redatto, come già ricordato, negli stessi anni del progetto per un film su San Paolo, ma a cui Pasolini continuò a lavorare fino al 1975. Il titolo pensato, in una fase intermedia della lavorazione, per il film, *Tai ka ta*, era (ancora una volta) ripreso dalle lettere di Paolo (1Cor 6, 13). Cfr. su questo L. Salvini, *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini: Porno-Teo-Kolossal*, CLUEB, Bologna 2004.

<sup>582</sup> P.P. Pasolini, *Le regole di un'illusione*, cit., p. 319.

<sup>583</sup> Se la centralità della scrittura in questa fase dell'opera del poeta si configura come urgenza – estetica, politica – di un ritorno ad essa e della sua reinvenzione, è fondamentale notare, per quanto si intende sostenere, che la scrittura è riconosciuta da Pasolini come centro della riflessione propria e di ogni scrittore proprio in quanto scrittura – distinguendosi dunque dalla letteratura. Scrive infatti Pasolini riferendosi esplicitamente a *Petrolio*, in una recensione al testo di Mario Soldati *Lo Smeraldo*, la cui rilevanza teorica è già stata evidenziata: «Sono uno scrittore. Da più di due anni sto scrivendo un nuovo romanzo. La cosa che più mi interessa in un altro scrittore, forse anche proprio perché sto scrivendo, è la scrittura». P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 2174.

fissare lo sguardo per cogliere l’eredità del progetto per un film su San Paolo in esso depositata e per comprendere così in che modo la necessità della scrittura sia strettamente legata a quella di creare una frattura in quel regno della Lettera il cui potere è amplificato proprio dallo svuotamento della Legge, e di fronte a cui il progetto cinematografico ha dovuto arrestarsi.

*Petrolio* che, sin dal titolo, reca in sé una *segnatura* paolina<sup>584</sup>, appare come l’estremo tentativo pasoliniano di creare una forma che non corrisponda ad alcuna forma esistente e che sia, perciò, in grado di misurarsi con la realtà *letterale* della società neocapitalistica che costituisce e, insieme, non costituisce il referente a cui il segno grafico rimanda.

In alcuni appunti programmatici (3c, 22i, 37, 103b, 131), Pasolini descrive infatti il proprio lavoro come volontà di costruire una forma. Leggiamo nell’Appunto 3c:

Si istituisce, qui di seguito lo schema di un viaggio. I cui modi, la cui trovata retorica, il cui progetto metaforico, il cui processo narrativo, la cui tecnica demoniaca (consistente soprattutto nell’esclusione della toponomastica), saranno ripresi più avanti nel corso di quest’opera. Siamo al momento inaugurale, quello della “fondazione”. Poiché non ho intenzione di scrivere un romanzo storico, ma soltanto di fare una forma, sono inevitabilmente costretto a istituire le regole di tale forma. E non posso che istituirla “in corpore vili” cioè nella forma stessa. Ecco il perché di questo schema di viaggio [...]<sup>585</sup>

Della forma istituita da Pasolini ci viene detto, in questo appunto, che essa non coincide con l’intenzione di scrivere un romanzo storico e che, volendo inventare una forma, Pasolini deve anche istituirne le regole. Queste non potranno essere istituite che nella forma stessa, «*in corpore vili*»<sup>586</sup>. Sappiamo, inoltre, che tale “volontà di forma” presiede alla costruzione dello «schema di viaggio» che segue, archetipo del romanzo<sup>587</sup>.

Nell’Appunto 37, posto in conclusione della “nuova Argonautica” scritta dal poeta, Pasolini tenta di dare delle spiegazioni al lettore a proposito della peculiare scrittura di *Petrolio*, a partire

---

<sup>584</sup> Nello scartafaccio contenuto nella cartella AP presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze, si trova infatti un frontespizio con due titoli *Romanzo a Vas* e un altro con solo il titolo *Vas*, dopo il quale si trova un altro frontespizio con il titolo *Petrolio*, che precede l’inizio del romanzo. *Petrolio* è il titolo primitivo del romanzo – sorto da una “folgorazione” visiva prodotta dall’incontro con il termine sul giornale “Unità” nel 1972 – a cui si affianca più tardi, dunque dopo il 1972, *Vas*. Pasolini non deciderà mai definitivamente la sostituzione. Il titolo *Vas* ha una matrice insieme dantesca e paolina, in quanto riprende il «*vas d’elezione*» di *Inferno*, II, 28 che a sua volta è una citazione degli *Atti degli Apostoli* (9,15) in cui il «*vas electionis*» è San Paolo. Già ne *La divina Mimesis* Pasolini aveva impiegato, rielaborandolo, il termine, definendo «*vas di riduzione*» negli *Appunti e frammenti per il VII canto* coloro che «peccano contro la grandezza del mondo». Cfr. P.P. Pasolini, *La divina Mimesis*, in *Romanzi e racconti II*, cit., p. 1112 e P.P. Pasolini, *Petrolio. Note e notizie sui testi*, Ivi, p. 1993.

<sup>585</sup> P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 31.

<sup>586</sup> *Ibidem*.

<sup>587</sup> Sul viaggio come archetipo cfr. P.P. Pasolini, *Sono finite o non sono finite le vite romanzesche?*, in *Il caos*, cit., pp. 149-153.

dall'idea di inserire, a questo punto del testo, un lungo inserto scritto in greco o in neo-greco. La decisione di costruire una forma che guidi l'intero testo non è che la volontà di una forma «consistente semplicemente in qualcosa di scritto»<sup>588</sup>; non invenzione di un altro alfabeto, ideografico o geroglifico, ma tracciamento di una «costruzione perfettamente autosufficiente e inutile» che impieghi «materiali apparentemente significativi»<sup>589</sup>.

La forma che l'autore si propone di costruire non è individuabile, dunque, che nella sola produzione di un insieme di «blocchi di segni» *tracciati* e apparentemente significativi. A partire dall'esperienza artistica e teorica del cinema (e della sceneggiatura), l'idea di un segno che non rinvii ad altro che a sé stesso – che escluda, cioè, la referenzialità a un significato evocato e presentificato –, può condurre Pasolini a immaginare una forma che «non significa, ma si significa»<sup>590</sup>. Tale forma di significazione intrattiene un peculiare rapporto con la realtà, di cui Pasolini scrive nell'Appunto 6b *Le fonti (premessa)*. Rivolgendosi al lettore in una forma di interpellazione che ricorda il metodo di lettura proposto per i suoi *Scritti corsari*<sup>591</sup> e già visto a proposito della sceneggiatura – ancora, dunque, *sotto il segno della carità* – Pasolini scrive:

Fino a questo punto certamente il lettore avrà pensato che tutto ciò che è scritto in questo libro – com'è naturale, e com'è d'altra parte inevitabile – 'rimandi alla realtà'. Solo lentamente, avanzando nella lettura, e ripercorrendo dunque il cammino del suo autore, egli si renderà conto che, invece, questo libro ad altro non rimanda che a se stesso. Rimanda a se stesso magari anche - perché no? – attraverso la realtà: quella nota – convenzionalmente e in comune – a lettore ed autore<sup>592</sup>.

*Petrolio*, rimanda dunque esclusivamente a sé stesso – in quanto forma in sé fondata – ma anche a sé stesso attraverso la realtà, in un duplice movimento. In «qualcosa di scritto», come afferma Pasolini in *Descrizioni di descrizioni* a proposito del romanzo *Donna Folgore* di

---

<sup>588</sup> P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 192.

<sup>589</sup> *Ivi*, p. 191.

<sup>590</sup> Su questo tema Cfr. D. Messina, *Pasolini et son chant du signe. Ecriture, cinéma, musique* L'Harmattan, Paris 2018, p. 29.

<sup>591</sup> Leggiamo infatti all'inizio dell'opera il metodo di lettura che Pasolini propone al lettore: «La ricostruzione di questo libro è affidata al lettore. È lui che deve rimettere insieme i frammenti di un'opera dispersa e incompleta. È lui che deve ricongiungere passi lontani che però si integrano. È lui che deve organizzare i momenti contraddittori ricercandone la sostanziale unitarietà. È lui che deve eliminare le eventuali incoerenze (ossia ricerche o ipotesi abbandonate). È lui che deve sostituire le ripetizioni con le eventuali varianti (o altrimenti accipere le ripetizioni come delle appassionate anafore)», P.P. Pasolini, *Nota introduttiva a Scritti Corsari*, cit., p. 1.

<sup>592</sup> P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 58.

Faldella, «scorre orizzontalmente il reale»<sup>593</sup>. La realtà con cui «qualcosa di scritto» intrattiene un rapporto complesso, insieme orizzontale e verticale, non può che essere, a questa altezza, la realtà del genocidio *compiuto*.

Nell'Appunto 99, inserito in un «blocco di segni» su cui si dovrà tornare a riflettere, l'impossibilità del narrare – di dire il reale dell'ideologia e del progresso neocapitalista e insieme, *benjaminamente*, la fine della possibilità di narrare dettata dal “crollo” dell'esperienza<sup>594</sup> – reclama una nuova scrittura, collocandosi esplicitamente sotto il segno di Paolo.

Il secondo narratore che racconta la *Storia di mille e un personaggio*, narra di un personaggio primo, chiamato «il Dio di Saulo», un dio unico, la cui unicità non era visibile in quanto nessuno poteva, con uno sguardo, abbracciarla tutta. È questo Dio a gettare il narratore fuori dal giardino divino in cui egli, dopo la morte, si era rifugiato. Dopo la cacciata, il narratore vede Dio per quel che era – anch'egli un povero diavolo –, e decide di scriverne un romanzo. Poiché tale Dio gli era apparso dapprima autoritario e crudele e, successivamente, al tempo stesso potente e impotente, autoritario e benefattore, il romanziere decide di scinderne la figura in due personaggi, che sarebbero dunque risultati insieme diversi e identici, destinati a un'infinita ripetizione di uguali episodi. Il narratore compie allora una seconda operazione. Impastando nuovamente quanto aveva precedentemente scisso, crea nuovamente il Dio di Saulo che, però, in seguito alla scissione, risulta irrimediabilmente manomesso<sup>595</sup>. Smembrato ancora una volta e disperso nel terreno, esso genera ancora una folla di personaggi, tutti parte di una potenziale totalità, tutti parte del Disordine. A questi, il narratore decide di opporre sé stesso, ritagliando dunque da sé una parte. Scrive Pasolini:

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 sue parti aveva finito col divenire simbolica. E dare con ciò ordine al mondo (e leggibilità al mio eventuale romanzo).

No. Questo proprio non lo volevo.

Non volevo questo comodo dualismo donchisciottesco e borghese. Non volevo la contraddizione continuamente superata da una sintesi e il pacifico procedere, sia pure a schidionata, lungo il processo

---

<sup>593</sup> P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 2166. Cfr. D. Luglio, *Decostruire il romanzo* in corpore vili. *Petrolio: una forma di vita*, in C. Benedetti, M. Gagnolati, D. Luglio (a cura di), *Petrolio 25 anni dopo*, cit., pp. 134.

<sup>594</sup> A conclusione dell'Appunto 97 Pasolini scrive: «L'arte narrativa, come sapete bene – esordì questo narratore, è morta. Siamo in lutto». *Ivi*, p. 482.

<sup>595</sup> Impossibile non notare la prossimità con quanto già ricordato a proposito delle diverse ri-composizioni del sovrano Basilio nell'opera teatrale *Calderón*. Cfr. *supra* p. 31, nota 58.

unilineare della storia. No, no, ripeto, lo storico non può coincidere mai col vissuto, a meno che non vogliamo mentire a noi stessi.

Mi presi e mi smembrai. Quello che avevo fatto col Dio di Saulo lo feci con Saulo. Dopo essermi ricostruito, mi smembrai<sup>596</sup>.

Se i riferimenti agli *Appunti per un film su San Paolo* appaiono evidenti, la scissione è qui ripensata dal poeta in relazione alla possibilità stessa di narrare.

Dallo smembramento di Saulo nasce, dunque, un'altra folla. Se la prima – quella nata dalla polverizzazione del Padre – è formata da vecchi, da giovani a un bar, da ragazzini che «irrompono di corsa verso l'ora di cena»<sup>597</sup>, per vedere la seconda, scrive il poeta, basta guardarsi intorno. Le due folle, tuttavia, non risultano definibili secondo rigidi schemi, in quanto la folla nata dalla divisione del Dio di Saulo, sebbene sembri identificarsi con il mondo povero o proletario, è nata da Dio, dunque dal padrone; allo stesso modo, la folla nata dalla separazione di Saulo, che sembrerebbe identificarsi con una folla borghese – dunque egemone –, è, però, nata dall'Inferiore. «Nell'esperienza classista reale, insomma, permane lo stesso pasticcio che nell'esperienza interiore. Le mie due folle sono le due folle della realtà: esse sono contemporaneamente due e una»<sup>598</sup>.

Nel momento in cui il romanzo sta per prendere forma il narratore si interrompe, introducendo una riflessione sulla forma stessa: «Forma: questa è, ahime, la parola. Tale forma aveva le sue leggi interne, atte prima a istituirla, poi a conservarla. Tutto ciò ricreava un nuovo ordine. Se lo storico non coincide col vissuto, se non per ipocrisia, ecco che il vissuto voleva istituirsi come storico»<sup>599</sup>.

Ciò segna il punto di arresto della scrittura di un romanzo. Il rapporto tra storico e vissuto – che sembra ricordare il chiasmo pasoliniano tra mondo della storia e mondo del divino istituito nel progetto per un film su San Paolo – implica la creazione di una forma atta a istituire e a conservare – secondo il carattere tipico dell'istituzione (e della scrittura) analizzato nella sceneggiatura sull'apostolo –, e, dunque, a creare, una coincidenza tra vita e storia. Al termine dell'appunto il narratore, abbandonato il romanzo di fronte alla sua impossibilità, comprende il proprio vero desiderio: liberarsi di sé stesso morendo nella propria creazione.

L'apparizione di Paolo nell'appunto si pone, dunque, sotto il segno di un ripensamento e di un'indagine intorno alla possibilità della narrazione – di cui il narratore dell'Appunto 97 piange

---

<sup>596</sup> *Ivi*, pp. 493-494.

<sup>597</sup> *Ivi*, p. 495.

<sup>598</sup> *Ivi*, p. 496.

<sup>599</sup> *Ibidem*.

il lutto – e della necessità di istituzione e conservazione che sembra implicita in ogni tentativo di costruire una forma. Il rapporto con le riflessioni sviluppate nel progetto per un film su San Paolo risulta evidente.

Se, al termine dell'appunto, il narratore individua il proprio desiderio nel liberarsi di sé stesso, ossia nella diserzione dal proprio ruolo autoriale e nell'iscrizione della propria morte nell'opera (che si configura così come *già-postuma*), la produzione di una forma autonoma in grado di compiere tale operazione rende possibile fissare, per un attimo, lo sguardo sul processo che l'appunto descrive: il momento in cui sorge un nuovo popolo, che coesiste ancora problematicamente con il vecchio. Iscrivendo nella forma, nella struttura in movimento del testo – teso tra orizzontalità, verticalità e mezzacosta<sup>600</sup> – il vincolo *letterale* e mortale che lega vita e storia nell'annientamento neocapitalistico, lo scrittore può mostrare l'ordine distruttivo della realtà ordinandone la *dis-posizione*.

Di fronte alla triplice impossibilità – della rappresentazione, del romanzo e del racconto – la scrittura di *Petrolio* dovrà sostituire «di peso la psicologia» – che caratterizza il romanzo – «con l'ideologia», intesa marxianamente come «capovolgimento oculare»<sup>601</sup>. L'ideologia, infatti, è definita da Marx come un processo spiegabile attraverso un'*analogia* tra storia e vita:

In tutta l'ideologia gli uomini e le loro circostanze appaiono capovolti [auf den Kopf] come in una camera oscura, questo fenomeno deriva dal loro processo di vita storica tanto quanto l'inversione degli oggetti sulla retina deriva dal loro processo di vita fisica<sup>602</sup>.

Il processo qui descritto implica più che una semplice analogia, in quanto l'ideologia produce l'inversione della realtà naturalizzandone la visione esattamente come accade nel processo

---

<sup>600</sup> Nell'Appunto 43 [*Lampi sul*] "*Linkskommunismus*", Pasolini descrive così la struttura dell'opera: «La cosa può essere spiegata così. In quest'opera il punto di vista è sempre al vertice. Le cose sono colte in un loro momento di attualità così estrema da presentarsi come cristallizzate o pietrificate. Tutto è una serie di fregi o simulacri, al culmine dell'espressività, e nel tempo stesso, allineati, come nelle Opere Teologiche o nelle Allegorie. Tuttavia questo punto di vista culminante non disdegna di prendere in considerazione di tanto in tanto (anzi per la verità piuttosto spesso) le profondità dei baratri: non solo, ma addirittura di osservare come le cose, formandosi laggiù nei baratri, salgano lentamente in quota, fin a emergere e cristallizzarsi nei vertici [...] Ma tra vertici e baratri c'è ancora una terza alternativa: la mezzacosta. Ebbene, la verticalità medioevale dell'opera non disdegna nemmeno la mezzacosta, che è tipicamente moderna [...]». *Ivi*, pp. 227-288. Se non è qui possibile attraversare analiticamente il progetto, che per la sua complessità richiederebbe un'attenzione che ci porterebbe lontano dagli obiettivi della ricerca, è utile rilevare come l'allegoria non possa essere qui intesa nel senso attribuitogli da Auerbach, come interpretazione spiritualizzante e interiorizzante. Del ripensamento dell'impianto auerbachiano – condotto negli anni settanta e già analizzato – e del procedimento allegorico, Pasolini sembra invece mantenere l'attenzione alla verticalità.

<sup>601</sup> Sul carattere ideologico, in senso marxiano, che si iscrive nell'opera pasoliniana, una riflessione accurata è stata condotta da Davide Messina in D. Messina, *Post-philology: Petrolio to the letter*, in D. Messina (a cura di), *Corpus XXX. Pasolini, Petrolio, Salò*, CLUEB, Bologna 2012, pp. 180-310.

<sup>602</sup> K. Marx, F. Engels, *L'ideologia tedesca*, Editori riuniti, Roma 2018, p. 87.

biologico di rovesciamento dell'immagine sulla retina, anch'esso "invisibilizzato" e naturalizzato nella sua processualità. È attraverso l'idea di un rovesciamento che Pasolini, nel famoso articolo *Il mio Accattone in TV dopo il genocidio*, presenta ai lettori una parziale definizione del proprio impiego del termine "genocidio" – ripreso da Marx – e denuncia, nel mondo borghese, la mancata di volontà di riconoscerlo *in quanto* rovesciamento:

Tra il 1961 e il 1975 qualcosa di essenziale è cambiato: si è avuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione. E si tratta precisamente di uno di quei genocidi culturali che avevano preceduto i genocidi fisici di Hitler. Se io avessi fatto un lungo viaggio, e fossi tornato dopo alcuni anni, andando in giro per la «grandiosa metropoli plebea», avrei avuto l'impressione che tutti i suoi abitanti fossero stati deportati e sterminati, sostituiti, per le strade e nei lotti, da slavati, feroci, infelici fantasmi. Le SS di Hitler, appunto. I giovani – svuotati dei loro valori e dei loro modelli – come del loro sangue – e divenuti larvali calchi di un altro modo di essere e di concepire l'essere: quello piccolo borghese. [...]

Rifiutandosi di vedere [i giornalisti borghesi] qualcosa di reale nel mio radicale rovesciamento di giudizio sul sottoproletariato (cosa che implica per me una tragedia personale) essi si rifiutano di ammettere, in sostanza, una realtà che riguarda l'intero paese: ossia il rovesciamento radicale *oggettivo* del mondo delle classi dominate. Non ammettono, cioè il fatto compiuto del «genocidio». Essi non possono che credere nel progresso: *tout va bien*<sup>603</sup>.

In *Petrolio* l'assunzione di una "scrittura letterale" lavora a mostrare il carattere non metaforico del genocidio compiuto dal potere, smascherando la lettera della storia che la visione rovesciata dell'ideologia dissimula in un'inversione tale da far apparire come *progresso* il genocidio compiuto.

È, ancora una volta, attraverso un duplice riferimento a Paolo che Pasolini nel testo lega "l'ideologia" alla Lettera:

Ma io che riferisco tutto questo sono 'al di qua'. Sono rispetto all'ottica in cui Carlo parlava in preda all'oggettività civile, che 'è la coscienza non partecipe', 'una coscienza come separazione, dualismo, distanza, definizione', ahimè. Sono schiavo della Lettera. Le mie parole sono letterali e definiscono dunque sempre proprietà: esse sono dentro il principio della realtà e della reificazione, dunque false. Tuttavia mi risulta – e io non posso che riferirlo con queste mie parole – che alla fine del suo delirio verbale, e molti dei bravi borghesi torinesi presenti sarebbero pronti a giurarlo, Carlo era diventato

---

<sup>603</sup> P.P. Pasolini, *Il mio Accattone in TV dopo il genocidio*, in *Lettere Luterane*, Garzanti, Milano 2017, pp. 171-173.

‘brillante’ oltre che nel discorrere, anche nella sua apparenza, nel suo corpo. Gli astanti dicevano, appunto, ‘brillante’: ma sarebbe stato forse più giusto dire ‘luminoso’<sup>604</sup>.

Se, nella parte appena precedente il frammento riportato, Carlo, nel momento dell’«illuminazione» – di una deviazione del linguaggio – rievoca la *kenosis* paolina<sup>605</sup> – e la necessità di non cercare il significato nelle cose, ma «in mezzo», riportando la «nullità alle parole»<sup>606</sup> –, nel brano citato, in cui a parlare è nuovamente Pasolini, l’autore individua nella Lettera l’operatore di reificazione che fa, delle cose, proprietà. È all’insegna della Lettera, dunque, che tanto l’opera che il genocidio si collocano. È infatti *alla lettera* che il testo si propone di mostrare il genocidio neocapitalistico, ed è solo se «prese alla lettera» che le Allegorie «magmatiche e abnormi»<sup>607</sup> del testo – ciò che esse intendono mostrare – possono giungere al lettore iniziato, nella precarietà che caratterizza ogni invio *post-mortem*. Nel frammento 103b – *Secondo Blocco politico (premessa)*, Pasolini infatti scrive:

Solo il lettore iniziato – e precisamente iniziato alla scrittura di questo libro – può forse pretendere di capire la *colonna di segni* impressa sulla pagina che sta per leggere.

‘Qualcosa di scritto’ precedentemente aveva raccontato il genocidio operato dal Potere tra la classe operaia e comunque povera, attraverso l’imposizione di nuovi Modelli (i quali, trasformando radicalmente gli operai e i poveri, li avevano fatti sparire *letteralmente* dalla faccia della terra).

Ora, ‘qualcosa di scritto’ racconta, *letteralmente*, una iniziativa delittuosa del Potere (anzi, dello Stato, per essere precisi)<sup>608</sup>.

*Letteralmente* il genocidio è compiuto, *letteralmente* «qualcosa di scritto» racconta l’iniziativa delittuosa del Potere. Nei frammenti precedenti, nei celebri appunti intitolati *Visione del Merda* – che non è qui possibile discutere diffusamente –, Pasolini aveva mostrato un giovane percorrere con la sua fidanzata le vie di Roma, seguito – ancora una volta secondo un movimento *retro-attivo* – da un’immaginaria macchina da presa inserita *vertovianamente* nella materia brulicante, nel “seme” del testo<sup>609</sup>. Attraverso un dispositivo di scollamento tra le due

---

<sup>604</sup> P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 642.

<sup>605</sup> «Essendosi trovato nelle forme di un essere umano, vuotò sé stesso” (qui c’è una reminiscenza di San Paolo, credo la lettera ai Filippesi)», *Ivi*, p. 641.

<sup>606</sup> *Ivi*, p. 642.

<sup>607</sup> *Ivi*, p. 645.

<sup>608</sup> *Ivi*, p. 549.

<sup>609</sup> La definizione di *Petrolio* come “scrittura seminale” è sviluppata, in forma letteraria, da E. Trevi in *Qualcosa di scritto. La vera storia di un incontro impossibile con Pier Paolo Pasolini*, Ponte delle Grazie, Bologna 2017. Nell’Appunto 130, già citato, durante l’effluvio verbale e monologante di Carlo egli dice: «Il seme deve essere seminato con spreco: esso se non è troppo, non è abbastanza». (P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 641). Il

scene «riprodotte», la Scena Reale e la Scena della Visione, insieme perfettamente sovrapposte ma separate da una «leggera sfasatura», il testo istituisce la possibilità di un «continuo confronto» tra le due senza il quale «sarebbe impossibile interpretare tutto ciò che si svolge» nella Scena della Visione – la realtà contemporanea: «gesti, sguardi, atteggiamenti, fatti, luoghi, persone»<sup>610</sup> divengono così, nello *scarto* che espone il rovesciamento, leggibili.

L'operazione pasoliniana compiuta in *Petrolio* attraverso la ri-scrittura *testimoniale* della Lettera giunge laddove il progetto per un film su San Paolo aveva dovuto arrestarsi.

La «letteralità analogica»<sup>611</sup> del progetto per un film sull'apostolo, la «volontà di forma» che esso assume in quanto sceneggiatura, si reinnestano nella scrittura come nuova forma, dispersa nella materialità del grafo e, insieme, perfettamente istituita. Conservando, della «necessità dell'istituzione» riconosciuta nel *San Paolo*, la *potenza di formalizzazione*, e disertandone il potere di Codificazione, l'assunzione *letterale* della scrittura può consegnare l'impossibilità, comunque inaggrabile, di mostrare il «volto orrendo del potere» – di sostenere la visione dei Modelli (Appunto 71e) – ad una forma letteralmente *apocalittica di ri-velazione*<sup>612</sup>.

La scommessa di *Petrolio*, però, non si esaurisce in questa operazione.

La domanda che Pasolini rivolge allo spettatore in seguito alla rivelazione della realtà letterale del potere – «La domanda del problema è dunque che senso ha tutto questo, se, come nel citato precedente “blocco di segni” abbiamo visto, la classe operaia, o comunque povera, è in realtà “scomparsa dalla faccia della terra”?»<sup>613</sup> – impone di introdurre nel testo un'altra strategia, che lavori con e dentro il testo per generare, se non una risposta, una ri-articolazione della domanda, dei suoi pre-supposti.

Nella scrittura, nel suo movimento e nel suo corpo, sembrano iscriversi le tracce di un altro processo, che opera nella Lettera e sulla Lettera come un moto *inversivo e dislocante* che si

---

rapporto che lega *seme e sema* è un elemento caratteristico della scrittura di Pasolini. I due termini risultano infatti legati a un rapporto di morte e la rinascita (sul tema cfr. S. Rimini, *La ferita e l'assenza, performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Bonanno Editore, Acireale 2007, pp. 249-254). In *Petrolio*, però, il carattere *postumo* dell'opera sembra inaugurare un nuovo significato per tale relazione, che si dà piuttosto come *dissipazione* di una testimonianza che potrebbe non giungere a destinazione.

<sup>610</sup> Appunto 71b-*Il Merda (Visione)*, *Ivi*, p. 390.

<sup>611</sup> Tale termine è impiegato da Armando Maggi per descrivere il progetto pasoliniano sull'apostolo. Se l'autore intende l'analogia letterale come dispositivo retorico, in grado di produrre un rapporto non solo di somiglianza, come nell'analogia classica, ma anche di opposizione tra i due tempi che si incontrano nel film, abbiamo già mostrato come l'idea di un corpo a corpo con la lettera paolina e la struttura analogica assumano un volto più complesso nell'opera pasoliniana, a contatto con la contemporaneità. Cfr. A. Maggi, *The resurrection of the body*, cit., in particolare pp. 22-37.

<sup>612</sup> Intendiamo il carattere apocalittico del testo, e dell'ultima fase dell'opera pasoliniana, nel significato etimologico del termine *Apokalipto*, «io scopro, io rivelo», restituito nella riflessione del Novecento da Jacques Derrida (Cfr. J. Derrida, *Di un tono apocalittico adottato di recente in filosofia*, Jaca Book, Milano 2020).

<sup>613</sup> P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 550.

installa nella presunta compiutezza della storia, nella vigenza di un presente apocalittico, infernale *redenzione rovesciata* che appare nella fissità mitica del potere dell'omologazione. Se lo sguardo verticale *nella* materia segnica permette di «cogliere le cose in un momento di attualità così estrema da presentarsi come cristallizzate o pietrificate»<sup>614</sup> – tanto che tutto appare sospeso «come in una serie di fregi o simulacri [...] allineati, come nelle Opere Teologiche»; se cioè tale sguardo permette di cogliere la *demonica* “immobilità teologica”<sup>615</sup> del nuovo potere, *qualcos'altro*<sup>616</sup> lavora nel testo per aprire un interstizio nella coincidenza letterale, mettendo in gioco la forma stessa dopo il «ritiro della presenza» (e della storia).

Questa operazione si articola attraverso un triplice dispositivo, che coinvolge la dislocazione temporale prodotta da elementi testuali ritardanti, lo schema dell'*Epochè*, le lacune che abitano il testo. Essi, pur non identificandosi, sembrano cooperare per aprire il testo ad un eccesso che invalida la pura vigenza e l'assoluta presenza della *realtà letterale* che esso, insieme, rivela e diserta.

Gli elementi ritardanti, cui Pasolini dedicherà l'Appunto 129c – intitolato *Elementi, è il caso di dirlo ritardanti* –, costellano il testo, innestandosi strutturalmente sulle «peripezie, i repentini cambiamenti di scena e di tono»<sup>617</sup> che è possibile rinvenire negli appunti.

Al termine dell'Appunto 131, già citato, Pasolini esplicitamente subordina il «racconto» di «un'iniziativa delittuosa del Potere (anzi, dello Stato, per essere precisi)» alla Visione del

---

<sup>614</sup> *Ivi*, p. 227. Cfr. M. Pezzella, *Allegoria e mito in Petrolino*, in C. Benedetti, M.A. Grignani (a cura di), *A partire da Petrolino*, cit., pp. 73-75.

<sup>615</sup> In tal senso l'operazione di Pasolini mostra una complicità con quanto scrive Walter Benjamin: «Le pene infernali sono di volta in volta l'ultima novità in questo campo. Non si tratta del fatto che accade “sempre lo stesso” (a fortiori, il discorso non è qui sull'eterno ritorno), ma del fatto che il volto del mondo, il suo capo macroscopico, proprio in ciò che è più nuovo non cambia mai, che questo “nuovo” in tutti i suoi pezzi rimane sempre lo stesso. Ciò costituisce l'eternità dell'inferno e il piacere innovativo dei sadici. Determinare la totalità dei tratti in cui si forma questa “modernità” vuol dire rappresentare l'inferno», W. Benjamin, *Passages*, cit., p. 919. È interessante rilevare che l'idea di un inferno immanentizzato e reso figura invertita della redenzione – nel presente – sia legata da Walter Benjamin all'idea di catastrofe permanente già analizzata, attraverso la recensione a un testo intitolato *Verso Damasco?*: «Il concetto di progresso va fondato nell'idea della catastrofe. Che “tutto continui così” è la catastrofe. Essa non è ciò che di volta in volta incombe, ma ciò che di volta in volta è dato. Così Strindberg – in *Verso Damasco?* – l'inferno non è qualcosa che ci attenda, ma è questa vita qui» (*Ivi*, p. 531). Vedere la Storia come inferno – e dunque in un certo senso dal punto di vista verticale (già analizzato attraverso Auerbach) dell'eternità, significa vederne, al tempo stesso il volto arcaico, quasi pensabile come *storia naturale*: «la *facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio primordiale» (*ivi*, p. 516).

<sup>616</sup> È il caso di ricordare ancora quanto Pasolini scrive a proposito del testo *Lo smeraldo*, di Mario Soldati. In una riflessione che sembra illuminare anche il lavoro compiuto in *Petrolino*, Pasolini scrive a proposito dell'autore, buffone e demone: «Gioca, mettiamo, a briscola – gioco divino – ma anziché perdere o vincere un soldo o un miliardo, o uno smerlando, perde o vince qualcos'altro. Questo qualcos'altro, poi, non viene e non verrà mai definito dal demone: perché, se egli lo definisse, in qualche modo, anche nel modo più misterioso, quel qualcos'altro finirebbe fatalmente col divenire valore». P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 2176. In *Petrolino* – «nuovo ludo» di chi non ha, come scrive espressamente Pasolini, «più voglia di giocare» –, l'iscrizione del testo e nel testo di *qualcos'altro* che non divenga valore si misura con l'opera di reificazione riconosciuta, sin dal *San Paolo*, come produzione di valore nel dominio della Lettera.

<sup>617</sup> G. Carchia, *Il Mistero e l'iniziazione*, in C. Benedetti, M.A. Grignani (a cura di), *A partire da Petrolino*, cit., p. 103.

genocidio precedentemente prodotta, mettendo in evidenza il carattere *posticipante* del progetto:

Il comportamento stupido del Potere ([montare] un enorme macchinario, strutturato in una catena di delitti comuni) per distruggere qualcosa che il Potere stesso ha già altrimenti distrutto) è in realtà, almeno in questo contesto, enigmatico. La luce della storia ha bisogno di un calendario: sconvolgi appena un po' il seguito cronologico degli avvenimenti – magari scomponendoli nei loro elementi - ed ecco che la luce della storia si spegne, e non spiega più niente.

La posposizione di una serie di delitti (realistici) a una Visione – posposizione che irride la logica del machiavellismo o del realismo politico, rendendola spaventosamente antiquata – è però tuttavia – sia chiaro – un atto di accusa. Perché gli uomini politici, oltre che non essere assassini, devono anche essere in grado di avere delle Visioni<sup>618</sup>.

Sconvolgendo il seguito cronologico degli avvenimenti, creando un cono d'ombra nel fascio di luce della storia, scomponendone gli elementi, la Storia si rivela insufficiente a produrre spiegazioni, mentre è la posposizione stessa, al di là di ciò che gli appunti intenderebbero significare (se si trattasse di un romanzo), ad irridere la logica del potere e del realismo politico. Più radicalmente, già il primo frammento citato, in cui, per la prima volta, Pasolini introduce l'*intentio* inedita della sua «fondazione di una scrittura» – Appunto3c –, appartiene a un più vasto numero di appunti (3, 3aa, 3b, 3c, 3d) che si configurano come «prefazioni posticipate», che dunque disertano, nel loro peculiare posizionamento, la funzione per essi prevista.

Nell'Appunto 22, Pasolini invita il lettore a non dimenticare che l'exkursus “a vortice” in corso – come poi le *Grandi digressioni* (Appunto 105, 106aa, 106b), anch'esse sospese e riprese all'interno della seconda parte del romanzo (Appunto 128c) – e i suoi “elementi ritardanti” «non sono in fondo che pura e semplice ‘suspense’»<sup>619</sup>.

Il moltiplicarsi delle premesse, degli excursus, delle precisazioni (pensiamo all'Appunto 128b, *Precisazione nella precisazione*), delle digressioni e, in particolare, la diserzione della funzionalità insieme narrativa e cronologica delle premesse e delle postfazioni – di volta in volta posticipate e anticipate –, introducono nel ritmo del testo un processo di inversione che installa sulla cronologia del racconto e nella pura presenzialità della lettera una temporalità eccedente.

---

<sup>618</sup> P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 550.

<sup>619</sup> *Ivi*, p. 133.

Nell'Appunto 129c – che con il titolo *Elementi, è il caso di dirlo, ritardanti* annuncia già il proprio posizionamento nella strategia pasoliniana che si intende individuare –, ancora una volta Paolo fa la propria apparizione<sup>620</sup>. Durante una festa antifascista il vecchio F., declamando «la propria enciclica su tesi, antitesi e sintesi», evoca la possibilità di una «logica duadica»<sup>621</sup> in cui le contraddizioni si presentino come opposizioni, e la compresenza di presente e passato in una storia non lineare invalidi la linearità e la successività della storia introdotte «dall'esegesi riformistica del Vecchio e del Nuovo Testamento, oltre che dalle Lettere di San Paolo<sup>622</sup>». Se sull'opera paolina e l'esegesi riformistica era nato il razionalismo moderno e l'idea della successività della storia, la compresenza di presente e passato e l'impossibilità del superamento (sostenuta e praticata da Pasolini ne *La divina Mimesis*) presentano un'ambiguità che, rendendo impossibile scindere «linguistico» e «non linguistico», risulta centrale nell'elaborazione del progetto-*Petrolio*, non coincidendo, però, pienamente con la temporalità che gli elementi ritardanti installano nell'opera. Lo stesso discorso del signor F., e quindi la peculiare logica duadica che egli enuncia, è infatti assorbito nella progettualità dell'opera come continua *pre-* e *post-*icipazione che, disertando la propria funzione, *manca* sul posto. Dove il lettore si aspettava di trovarla, si colloca piuttosto un buco, insieme linguistico, segnico e temporale se, come scrive Pasolini, «un'ora è un buco. Dove si ammassa un tempo che non ha successività»<sup>623</sup>, che si dà come stallo e scacco nel percorso che condurrebbe l'opera – se fosse un'opera – a compimento. Tale *operatività ritardante* del testo risponde ad una logica della traccia e della *tracciatura*<sup>624</sup>, che consegna il segno, insieme, alla propria materialità, alla propria “autosufficienza” e alla mancanza che ne contamina e, al limite, invalida la presenza letterale.

Ancora rivolgendosi al lettore, Pasolini scrive, all'inizio dell'Appunto 105. *Premessa alla Grande digressione*:

---

<sup>620</sup> Ricordiamo che proprio nell'Appunto 129c Pasolini indica la necessità di un «terzo ebreo» che – con un'operazione analoga a quella compiuta sull'uomo sociale da Marx e sull'uomo interiore da Freud – sia in grado di demistificare l'arte, mostrando come essa non sia «né innocente né una»; ricordiamo, inoltre, come quest'ordine di riflessioni conduca l'autore, nel proprio intervento al convegno *Cinema. Industria, Cultura*, a teorizzare la strategia estetico-politica dell'ambiguità. Il debito dell'Appunto al lavoro sul *San Paolo* è, dunque, radicale ed evidente. Cfr. *supra* pp. 61-62.

<sup>621</sup> P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 628.

<sup>622</sup> *Ivi*, p. 625.

<sup>623</sup> *Ivi*, p. 227 (Appunto 55. *Il pratone della Casilina*).

<sup>624</sup> Il tema della traccia o, più in generale, della tracciatura è il fulcro della ricerca filosofica di Jacques Derrida. Nel corso della presente ricerca, è emerso un punto di contatto forte tra questa prospettiva di pensiero e l'uso che potremmo definire *pasoliniano* del concetto di traccia. Per quanto riguarda la centralità della traccia per la decostruzione, si rimanda all'intera opera derridiana ma, più nello specifico, a *La scrittura e la differenza* (Einaudi, Torino 2002) e *Della grammatologia* (Jaca Book, Milano 2020), dove il riferimento al lavoro della traccia è più esplicitamente trattato in relazione al gesto della scrittura.

Senonché... per quanto ciò mi costi fatica e mi dia qualche scrupolo a proposito delle ‘attese deluse’ del lettore, devo a questo punto interrompere la traiettoria che portava così decisamente Carlo verso la realizzazione (sia pur <...> insoddisfacente e convenzionale) dei suoi nuovi desideri, e incominciare a tracciarne un’altra<sup>625</sup>.

La scrittura, dunque, indistinguibile dal testo<sup>626</sup>, sembra prodursi insieme come Lettera e Allegoria, come istituzione di una forma e differimento.

In tal senso, il citato appunto pasoliniano – gli elementi ritardanti «non sono in fondo che pura e semplice ‘suspense’» (Appunto 22) – deve essere, ancora una volta, preso *alla lettera*. Tale sospensione risulta infatti ulteriormente leggibile attraverso il secondo dispositivo indicato, quello dell’*Epochè*.

Esso coincide con la singolarità dei frammenti e degli appunti che Pasolini colloca sotto tale nome ma, al tempo stesso, installa nell’opera un’interruzione che eccede i singoli frammenti. Se, infatti, l’*Epochè*, intesa come “sospensione del giudizio”, si afferma sempre in conclusione dei singoli frammenti della raccolta – che dunque non terminano se non in una non-conclusione –, osservata come *elemento strutturale* del testo essa si configura piuttosto come esemplare “schema mobile in differimento”. Non è possibile analizzare qui nel dettaglio gli Appunti inseriti nella raccolta (Appunti 100, 98, 98a, 99, 100, 101, 102, 102a, 103), tuttavia risulta significativo che ancora una volta vi compaia lo spettro di Paolo o, meglio, della sua scrittura, i cui grafemi, nella peculiare forma di *Petrolio*, si tracciano come *grafi* delle ulteriori questioni che la sua parola implica. In particolare, l’Appunto 98 già analizzato – in cui trovano spazio il lutto per la narrazione, la creazione di un duplice popolo, l’ambiguità della realtà e la pensabilità della forma – è inserito da Pasolini nella sezione *Epochè*. Paolo riappare, letteralmente citato, nell’Appunto 101: *Storia di un padre e le sue due figlie*, in cui, nell’ambigua tensione tra santità e attualità, tra mondanità e ritiro, è inserita una citazione paolina in cui la rilevanza della teorizzazione cinematografica si fa, non a caso, evidente:

Agostino non scriveva poesie. Ma, come la maggior parte degli uomini, egli si esprimeva con il proprio corpo, con il proprio comportamento, ossia con l’azione scenica della propria vita. Lo dice Sant’Agostino: “Non unitevi con le parole, ma unitevi con la parola fatta carne” (*De spiritu et littera*), ricordandosi, evidentemente di San Paolo: “...poiché è evidente che siete una lettera di Cristo, redatta

---

<sup>625</sup> Ivi, p. 561.

<sup>626</sup> D. Messina, *Post-philology: Petrolio to the letter*, cit., p. 210.

da noi suoi ministri e scritta non già con inchiostro, bensì con lo spirito di Dio vivo: non su tavole di pietra, ma su tavole che sono i vostri cuori di carne” (II Corinti, III, 3)<sup>627</sup>.

Ancora nell’Appunto 102a: *Storia di un volo cosmico* – blocco di segni in cui tecnica e potere, indecidibilità anfibiologica dell’immagine e della realtà si incontrano –, Paolo fa la sua apparizione. Una nuova citazione letterale dell’apostolo è introdotta da Pasolini nel nome attribuito da due astronauti a un pianeta identico alla Terra eppure, indecidibilmente, da esso diverso: *Tai ka ta*<sup>628</sup>, espressione che nella *Prima Lettera ai Corinzi* annuncia la distruzione che il Signore opererà alla fine dei tempi.

Se, come abbiamo visto, la *segnatura* paolina lavora nel testo iscrivendo in esso ulteriori determinazioni, la presenza di Paolo nella sezione – legata al ripensamento del popolo e dell’ambiguità della realtà, dell’istituzione di una forma e della fine del tempo – non risulta casuale. Essa acquisisce, tuttavia, leggibilità solo in relazione alla peculiare operatività dell’*Epochè*, nel e in quanto testo. L’*Epochè* infatti non sembra disgiungibile dagli “elementi ritardanti” che in esso lavorano, distinguendosi tuttavia da essi in quanto “schema” che configura, in un certo senso, un *arci-trascedentale* di tale tracciatura ritardante; schema, cioè, che non la determina né la ordina, ma permette di riconoscere in essa un carattere strutturale e formale, iscritto nella stessa forma autosufficiente e intransitiva istituita dall’autore, che ha in nient’altro che nel segno stesso, nella sua materialità, il proprio significarsi. Tale idea della forma implica infatti una “sospensione del contenuto” dell’opera – il dominio del contenuto è ascrivibile piuttosto al romanzo – che, nell’*Epochè*, entra strutturalmente in rapporto con la temporalità peculiare individuata a partire dagli elementi ritardanti che attraversano e lavorano la scrittura.

---

<sup>627</sup> Aggiunge inoltre: «Le conclusioni a cui arrivò interrogando Adriana furono in certo modo positive. Il misticismo della figlia era di qualità spiritualmente alta, cioè scientificamente pregevole. Il ‘cliché’ cristiano era xxx da buoni archetipi. Adriana era preda di una regressione reale, che solo la sua cultura, e quella certa cristallizzazione misteriosa, che distingue la schizofrenia dei santi da quella dei matti, impediva che divenisse un sintomo preoccupante. Essa riviveva la ‘ripetizione’ al di fuori della coscienza che essa ne aveva come lettrice del miglior San Paolo mistico (dimentica innocentemente della sessuofobia sospetta e dell’antifemminismo di costui)». P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 561.

<sup>628</sup> «I cibi sono per il ventre e il ventre per i cibi! Ma Dio distruggerà *questo e quelli*» (1Cor, 6, 13). Leggiamo in *Petrolio*: «Il pianeta verso cui era lanciata l’[anfibiologica] nave spaziale con Klaus Patera e Misha Pila era stato scoperto recentemente. Con riferimento a una casuale citazione di San Paolo, fatta nella *Storia Lausiaca* (che lo scopritore stava leggendo per caso in quei giorni) il nuovo pianeta era stato chiamato “Ta kai ta”, o, ormai, nella convenzione subito formatasi, Takaità. (La frase di San Paolo, che, guarda caso, si riferiva ai Cieli, nella citazione lausiaca, suonava: “Autòs gar èleghe Paulos: «O gar karpòs tou pneùmatós esti» tà kài tà...”)), *Ivi*, p. 522. Pasolini riflette sul testo *Storia Lausiaca* anche in *Descrizioni di Descrizioni*, cit., p. 2196. Abbiamo già ricordato come Pasolini avesse ipotizzato il titolo *Tai ka ta* per un altro progetto cinematografico non realizzato, *Porno-Teo-Kolossal*.

Il carattere strutturale dell'*Epochè* è tematizzato da Pasolini nell'Appunto [*Al posto dei racconti zen*] – ancora una lacuna –, in cui il poeta ripercorre l'appunto, già analizzato, che mostra Dio e Saulo divisi dal narratore in due “infinità di personaggi”:

Personaggio creato con la divisione in due di una persona. Personaggio creato come sintesi di un'infinità di personaggi creati dalla polverizzazione di uno solo. Nel primo caso si ha l'ordine (che può dunque nascere dalla dissociazione) e la morte; nel secondo caso si ha il disordine e la vita. In un caso intermedio si ha il blocco: cioè l'*Epochè*<sup>629</sup>.

Se come «epochè si configura il cambiamento totale della storia»<sup>630</sup> – che è possibile identificare, attraverso la mediazione di Paolo nell'appunto, con la sospensione della legge che, nel neocapitalismo, eleva a legge, dissimulandola, la propria stessa *anomia* –, al tempo stesso il ritardo “strutturale” che essa implica introduce in tale determinazione una soglia che inverte il caso intermedio in una *terza via*.

In quanto sospensione della progressione del testo – della sua letteralità – e dell'ideologia che il testo, come abbiamo visto, di peso assume in sé, la “sospensione del contenuto” che l'*Epochè* implica si configura come schema mobile di una forma che segna il proprio eccesso sulla presenza, di una lettera divenuta traccia che produce una *spaziatura* in cui il corpo testuale dell'opera può istituirsi come differimento interno alla Lettera, all'ideologia, alla realtà.

Per trarre le conclusioni da tale ordine di riflessioni intorno alla complessa opera pasoliniana – riflessioni che imporranno di tornare a pensare l'*Epochè* – occorre ora indagare il terzo dispositivo individuato: le lacune, dispositivo che permette di rileggere, alla luce di quanto fin qui enunciato, il carattere strutturalmente postumo dell'opera attraverso l'iscrizione della lacuna nel corpo del testo<sup>631</sup>.

Le lacune costellano il testo pasoliniano. Basti citare, a titolo di esempio, il testo dell'Appunto 42 -*Precisazione*, in cui Pasolini traccia le linee cruciali dei “motivi” dell'opera nel rapporto problematico, che numerosissimi punti ha in comune con il lavoro per un film su San Paolo, tra il “motivo primo” della dissociazione e il “motivo secondo” dell'ossessione dell'identità:

---

<sup>629</sup> P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 536.

<sup>630</sup> *Ibidem*.

<sup>631</sup> Il rapporto tra le lacune e il carattere letterale e testamentale di *Petrolio* è stato analizzato da Davide Messina attraverso le categorie psicanalitiche e althusseriane che, sebbene non si iscrivano nella prospettiva della ricerca, hanno fornito importanti elementi alla riflessione. Cfr. D. Messina, *Post-philology: Petrolio to the letter*, cit., in particolare pp. 224-241.

La dissociazione è ordine. L'ossessione dell'identità e la sua frantumazione è disordine. Il motivo della dissociazione altro dunque non è che la regola narrativa che assicura limitatezza e leggibilità a questo poema; il quale, a causa dell'altro motivo, più vero, dell'ossessione dell'identità e della sua frantumazione, sarebbe per sua natura illimitato e illeggibile.

Ma è vero anche il contrario: cioè è sul primo motivo (quello della dissociazione) che fondandosi l'ordine del romanzo si è anche fondata l'idea simbolico-allegorica in cui il romanzo consiste; e che dunque lo rende, in pratica, illeggibile. Mentre è dal secondo motivo (quello dell'ossessione dell'identità e della sua frantumazione) che nascono quelle folate di vita e quella concretezza, sia pur folle e aberrante (diversamente non potrebbe essere, a meno di non subire la xxx della convenzione) che rendono leggibile la pedantesca, verticale, disumana

.....  
.....

segno di impotenza (bisognosa dell'aiuto della letteratura) e testimonianza della fine del romanzo.

Dunque mentre quel nostro Carlo, che in certe occasioni, per chiarezza, sono costretto a chiamare Carlo primo, o n. 1, stava facendo questi 'sogni di sangue', il Carlo <...>, chiamo talvolta Carlo secondo o n.

2\*<sup>632</sup>

Le numerose lacune che abitano il testo, i segni grafici che le indicano o che lasciano resistere sulla pagina invasa dai segni lo spazio bianco che li separa, la stessa tensione tra leggibilità e illeggibilità che da esse in parte emana, gli appunti, titolati e numerati ma lasciati vacanti, assumono una rilevanza particolarmente significativa se non si considerano, come nota Giuseppe Zigaina, mere «lacune tipografiche»<sup>633</sup>. Se, come scrive Pasolini nell'Appunto 55 precedentemente citato, «un'ora è un buco» in cui scorre una temporalità che non passa; se è la scrittura ad essere al centro dell'interesse del lavoro pasoliniano; se il grafema sembra tendenzialmente farsi, nel progetto, *grafo*, le lacune, nelle molteplici forme che esse assumono, sembrano far parte del testo a tutti gli effetti, introducendo però in esso dei "punti di concrezione" che sono insieme dei vuoti, qualcosa che lavora nella forma autonoma del testo. D'altronde, l'intero romanzo sorge da una «lacuna nell'essere» dell'opera, che si presenta come edizione critica di un testo inedito di cui sopravvivono quattro o cinque varianti. Il *pre-testo* dell'opera manca, ne sopravvivono solo le *varianti*. Se il romanzo, come scrive Pasolini nel primo appunto del volume, «non inizia», tale mancanza dell'inizio si afferma come un carattere strutturale dell'opera a partire dall'assenza del pre-testo, dalla sua "fondazione" in elementi sopravvivenuti.

<sup>632</sup> P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 226.

<sup>633</sup> G. Zigaina, *Pasolini «Un'idea di stile: uno stilo!»*, Marsilio, Venezia 1999, p. 50.

L'esposizione delle *lacune* che tempestano la scrittura non può essere dunque ricondotta alla sola morte dell'autore che avrebbe impedito di ultimare la stesura dell'opera. Esse piuttosto ampliano lo spazio *ipo e ultra* testuale verso qualcosa che, ancora una volta, sembra eccederne il corpus.

In tal senso risulta particolarmente esatta l'analisi condotta da Stefano Casi:

Per quel che riguarda *Petrolio*, la preminenza del non detto è purtroppo causata dall'uccisione del suo autore, quindi involontaria. Ma questo, oggi, a noi lettori postumi, non può importare: l'oggetto attorno al quale siamo convenuti è un oggetto con vastissime lacune. E allora è curioso che alla fine proprio questo emerga: la potenza della lacuna, del non detto, della pagina bianca e della parola sospesa<sup>634</sup>.

Se in *Petrolio* l'autore iscrive nell'opera la propria morte e il testo sorge dal genocidio di cui Pasolini è *testimone postumo*; se il pre-testo manca e le varianti non sono che sopravvivenze, le vastissime lacune dell'opera risultano iscritte in essa *ab origine*, secondo la peculiare temporalità *retro-attiva* che sembra caratterizzare la stessa pensabilità della temporalità dell'opera.

La potenza della lacuna, del non detto, sembra muovere anch'essa – come già osservato a proposito degli elementi ritardanti – il testo verso un'ulteriorità e un'alterità che ne abitano il corpo letterale.

È possibile indagare il peculiare statuto delle lacune attraverso l'analisi di un testo contenuto in *Empirismo eretico*, e con cui *Petrolio* conserva una speciale relazione: il saggio *Teoria delle giunte*. Qui Pasolini – con parole che sembrano echeggiare una delle lacune temporali che abitano *Petrolio* («un'ora è un buco. Dove si ammassa un tempo che non ha successività»<sup>635</sup>) –, introduce nella propria teoria del montaggio – che è sempre anche una teoria o un'«ideologia della morte» – il concetto di «non esistente significativo»:

Il montatore attacca le inquadrature una all'altra con delle «giunte»: è in questa frazione incalcolabilmente minima di tempo che andrebbero calcolate le «durate negative» ossia quelle che non ci sono; né come rappresentazione materiale audio-visiva, né come astrazione matematico-ritmica. Nella convenzione della durata infinitesimale di una giunta può passare una durata reale ancora più-infinitesimale; come invece può passare una durata immensa, una vita, un secolo, un millennio<sup>636</sup>.

---

<sup>634</sup> S. Casi, *Nel teatro della mia testa. Appunti*, in P. Salerno (ed.), *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, Clueb, Bologna 2006, p. 73.

<sup>635</sup> P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 227.

<sup>636</sup> P.P. Pasolini, *La teoria delle giunte*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 288.

Il fondo irrazionalistico dell'operazione cinematografica – che *si mostra ritraendosi* in quel cinema che espone gli interstizi della propria struttura (il cinema di poesia) – emerge, producendo una “durata negativa” che dà il ritmo al corpo del film. Le giunte possono essere tradotte in un grafico, in una sorta di mappa neurale che si costituirebbe come psiche del corpo filmico; ciò che è escluso dal visibile è dunque, in un certo senso, geometricamente impresso nel visibile stesso:

Il grafico dei ritmemi comprende quindi inclusioni di entità spazio-temporali ed esclusioni di entità spazio-temporali. Le prime costituirebbero il grafico delle inquadrature audiovisive esistenti, mentre le seconde costituirebbero il grafico delle “giunte”, ossia del “*non esistente significativo*”. Non so se questa seconda lingua diciamo, riducibile a *spirito geometrico*, estremisticamente razionale da una parte, quasi spirituale dall'altra, potrebbe esaurire da sola la lingua del cinema, o se invece non si presenti come una specie di psiche, inscindibile dal soma, e parte integrante di esso, che non è ritmico ma materialmente audio-visivo<sup>637</sup>.

Se, nel testo appena citato, Pasolini individua un possibile grafico del corpo filmico, potremmo applicare a *Petrolio* lo stesso procedimento.

Nell'Appunto 43 infatti, Pasolini individua il grafico dell'opera in un movimento ascendente-discendente-mediano tra vertici – elementi testuali che fissano allegoricamente gli oggetti nell'apice dell'intensità – baratri – le profondità da cui gli oggetti salgono in superficie – e mezzacosta, linea mediana tipicamente moderna.

Se il «non esistente significativo» sembra avere, fino alla prima metà degli anni sessanta, una significativa vicinanza con il «Sema/ imposseduto, la lingua di un popolo/ che doveva ancora essere classe»<sup>638</sup>, in *Petrolio*, a partire dal carattere testimoniale e strutturalmente postumo del testo, il «non esistente significativo» risulterebbe iscritto nelle lacune<sup>639</sup>. Ma a cosa esso potrebbe co-rispondere?

Mettendo in relazione i tre dispositivi analizzati – elementi ritardanti, Epochè e lacune – le lacune sembrano ora partecipare di una sorta di «grafico interno», di una «durata negativa» che lavora come psiche nel corpo del testo, impedendo che la lettera si chiuda nella propria fissità

---

<sup>637</sup> *Ibidem.*

<sup>638</sup> P.P. Pasolini, *Progetto di opere future*, cit., p. 183.

<sup>639</sup> La possibilità di individuare nelle lacune il *non esistente significativo*, sebbene non in riferimento a *Petrolio*, è sostenuta anche da Zigaina nel già citato G. Zigaina, *Pasolini «Un'idea di stile: uno stilo!»*, cit., p. 50.

mortifera e la realtà nella fissazione letterale del potere, cui il testo “ideologico” *Petrolio* dà forma.

Anche l’ipotesi di un impianto “organicista” di *Petrolio*<sup>640</sup> è compromessa a partire da tale prospettiva. L’*incarnazione* della scrittura, in quanto tracciamento e ri-tracciamento della lettera, non coincide con la lettera ma, piuttosto, vi permane, *differente* e indisciungibile dal *soma* letterale, senza tradursi in nuova incorporazione, grazie alla peculiare natura del segno che il testo dispone.

In tal senso, dunque, è possibile leggere quanto Pasolini sostiene nella lettera ad Alberto Moravia, anch’essa incollocabile in una precisa posizione all’interno del testo:

Ora in queste pagine io mi sono rivolto al lettore direttamente e non convenzionalmente. Ciò vuol dire che non ho fatto del mio romanzo un ‘oggetto’, una ‘forma’, obbedendo quindi alle leggi di un linguaggio che ne assicurasse la necessaria distanza da me, <...> quasi addirittura abolendomi, o attraverso cui io generosamente negassi me stesso assumendo umilmente le vesti di un narratore uguale a tutti gli altri narratori. No: io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, o come spesso ho scritto le mie poesie in italiano. Ho reso il romanzo oggetto non solo per il lettore ma anche per me: ho messo tale oggetto tra il lettore e me, e ne ho discusso insieme (come si può fare da soli, scrivendo).

Ora, a questo punto (ecco la ragione di questa lettera) io potrei riscrivere daccapo completamente questo romanzo, oggettivandolo: cioè scomparendo in quanto autore reale.

[...] Se io dessi corpo a ciò che qui è solo potenziale, e cioè inventassi la scrittura necessaria a fare di questa storia un oggetto, una macchina narrativa che funziona da sola nell’immaginazione del lettore, dovrei per forza accettare quella convenzionalità che è in fondo giuoco. Non ho voglia più di giuocare (davvero, fino in fondo, cioè applicandomi con la più totale serietà); e per questo mi sono accontentato di narrare come ho narrato,<sup>641</sup>

Il testo resta aperto a una virtualità – un «non esistente significativo» – che *sospende* il compimento, senza eludere la scommessa della fine. Differenziandosi da ogni differimento *katechontico*, il differimento che in *Petrolio*, attraverso quanto analizzato, prende forma, risponde a un’altra urgenza. Quella di mantenere aperto, «senza premature conciliazioni, un

---

<sup>640</sup> Tale prospettiva è sostenuta da Marco Bazzocchi a partire da una lettura del rapporto erotico che lega l’autore al corpo del testo. Scrive: «Questo scambio di livelli [letteratura e sessualità] chiarisce la logica con cui è costruito *Petrolio*, una struttura scritta che funziona come un organismo dotato di caratteristiche fisiche, corporee. Il corpo dell’autore è sempre in rapporto con il corpo dell’opera, sembra che tra loro si inneschi un rapporto non solo intellettuale ma quasi erotico». M. A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l’esercizio della verità*, Il Mulino, Bologna 2017, p. 150.

<sup>641</sup> P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 8.

orizzonte di attesa»<sup>642</sup>, pur senza orizzonti di attesa. In tal senso è possibile ripensare lo “schematismo” individuato nell’*Epochè*, attraverso la mediazione paolina che ne lavora i frammenti. Tale schematismo, che lavora a mantenere un’apertura, uno stallo nella lettera del testo, non sembra divergere da quella peculiare forma di messianismo – un messianismo senza messia – pensata da Jacques Derrida<sup>643</sup> come «diastema (scarto, scacco, inadeguatezza, disgiunzione, *disaggiustamento*, essere *out of joint*)»<sup>644</sup> che disloca ogni presente fuori dalla sua “contemporaneità a sé”. Mantenere l’apertura per ciò che «non si potrebbe attendere come tale, né dunque riconoscere anticipatamente»<sup>645</sup>, una volta disertata ogni speranza, significa allora produrre nella scrittura lo spazio per ciò che potrebbe arrivare o non arrivare «come l’estraneo stesso» «per cui si deve lasciare un posto vuoto»<sup>646</sup>, *finalmente* vuoto.

Aprire questo spazio è il compito del poeta, nel gesto della scrittura. È così che possiamo interpretare un volto forse inesplorato dell’«irrisione della realtà» tematizzata in *Petrolio*, qualcosa su cui può darsi la vera alleanza tra il poeta e l’operaio:

L’irrisione non può che riguardare tutta l’intera realtà. E infatti è tutta la intera realtà che - nel momento che è irrisa è riaccettata. [...] Lo sguardo irridente ad essa, riesce a conciliare [l’integrazione] inevitabile al suo ordine e, insieme, la critica più radicale e rivoluzionaria ad esso. In fondo assomiglia al gesto meccanico di un operaio: che è insieme un gesto della produzione a cui egli collabora come un ordinato <...>, e un gesto carico di minaccia rivoluzionaria: questa ambivalenza del suo gesto comprende quindi l’intera realtà. Mai un borghese potrà compiere un simile gesto. Ma il borghese può pervenire all’accezione della realtà sociale come un ‘nulla’, e all’identificazione del vivere con l’irridere tale realtà. Questa irrisione è l’equivalente del gesto meccanico dell’operaio: contiene l’integrazione, ma la svaluta di ogni senso<sup>647</sup>.

Nell’unico gesto che è, insieme, integrazione e svalutazione, sembra riapparire l’*hos me* paolino (1Cor 7, 29-32)<sup>648</sup> che, nella contrazione del tempo messianico, lavora la posizione

---

<sup>642</sup> G. Carchia, *Il Mistero e l’iniziazione*, cit., p. 103.

<sup>643</sup> È proprio attraverso il concetto di *Epochè* che Jacques Derrida introduce il concetto di «messianismo senza messia», in J. Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2022, pp. 77-99.

<sup>644</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>645</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>646</sup> *Ibidem*.

<sup>647</sup> P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 467.

<sup>648</sup> L’*hos me*, il «come non» paolino («gli aventi donna come non [*hos me*] aventi siano e i piangenti come non piangenti e gli aventi gioia come non aventi gioia e i compranti come non possedenti e gli usanti il mondo come non abusanti»), solitamente interpretato come invito dell’apostolo a restare ciascuno nella propria condizione fattuale in attesa della redenzione, è invece interpretato da Giorgio Agamben come operatore messianico cfr. G. Agamben, *Il tempo che resta*, cit., pp. 29-33.

fittizia in cui ciascuno è catturato «come un'urgenza che lavora e scava dall'interno», nullificandola «nel gesto stesso in cui si mantiene in essa, dimora in essa»<sup>649</sup>. In tale tensione è possibile riconoscere il *nichilismo* del poeta. Nel gesto della scrittura, nel dimorare nella lettera iscrivendo in essa un eccesso alla sua pura presenza, è forse possibile tornare a sentire una *vocazione* che chiama a nulla e verso nessun luogo, la Parola di Dio che, alla fine del progetto per un film su San Paolo era risuonata.

Nell'epoca in cui *mimesis* e *metessi* configurano – secondo quanto scrive Pasolini nel frammento iniziale della sezione *L'epochè* – la natura insieme iconoclasta e iper-rappresentativa del potere<sup>650</sup>, mantenere aperto lo spazio in cui qualcosa di imprevisto, di imprevedibile possa ancora darsi, vorrà dire tracciare, nella scrittura, lo spazio per l'evento: per un'*immagine a-venire*, per una *democrazia a-venire*.

Nella sospensione della perfetta coincidenza di teologico, politico e storico, di letterale e reale che, nel *San Paolo*, è apparsa come cuore del potere imperante, sarà possibile riconoscere la via per quell'*eterno trapassare* che si chiama *felicità*<sup>651</sup>.

---

<sup>649</sup> G. Agamben, *Il tempo che resta*, cit., p. 29.

<sup>650</sup> Cfr. Appunto 97. *I narratori*. In particolare leggiamo: «L'essenza della rappresentanza è 'portare la persona di tutti loro' (Hobbes, mi pare). D'altronde 'la democrazia non ha monumenti, non conia medaglie. Non pone la testa di nessuno sulle monete. La sua vera essenza è iconoclastica' (sempre Hobbes il Leviatano... oppure Locke, Trattato sul governo). D'altronde ancora, anche nella democrazia, continua il 'santo gioco dei re', e la vita cerimoniale della regalità è diffusa nell'etichetta borghese [...] Lì si era – meglio pesantemente ripeterlo – tra gli attori: con cui gli spettatori si identificano corporalmente, poveracci, è 'methexis', la loro, non 'mimesis'» P.P. Pasolini, *Petrolio*, cit., pp. 474-475.

<sup>651</sup> Cfr. W. Benjamin, *Frammento teologico-politico*, in *Opere complete II*, Einaudi, Torino 2008, pp. 512-513. Non è qui possibile inaugurare un confronto con un testo così complesso, che aprirebbe molte questioni ulteriori. Ciò che appare significativo per quanto fin qui esposto a proposito del lavoro pasoliniano, è che Walter Benjamin riconosca, nel rapporto vettoriale ma *non coincidente* tra messianico e profano, la possibilità di una *restitutio ad integrum* che, nell'ordine del profano, si configura come un eterno trapassare, il cui ritmo è la *felicità*.

## Bibliografia

### Opere di Pier Paolo Pasolini

Pasolini P.P., *Abiura dalla Trilogia della vita*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1999, pp. 599-603.

Pasolini P.P., *Affabulazione*, in Id., *Teatro*, a cura di Siti W., Mondadori, Milano 2001, pp. 467-550.

Pasolini P.P., *Appendice a Bestemmia*, in Id., *Tutte le poesie II*, a cura di Siti W., Mondadori, Milano 2001, pp. 1111-1116.

Pasolini P.P., *Appendice ad "Appunti per un film su san Paolo"*, in Id., *Per il cinema II*, a cura di Siti W. e Zabagli F, Mondadori, Milano 2001, pp. 2023-2030.

Pasolini P.P., *Appunti per un film su San Paolo*, in Id., *Per il cinema II*, a cura di Siti W. e Zabagli F, Mondadori, Milano 2001, pp. 1881-2020.

Pasolini P.P., *Appendice a "Trasumanar e organizzar"*, in Id., *Tutte le poesie II*, a cura di Siti W., Mondadori, Milano 2001, pp. 223-387.

Pasolini P.P., *Bestemmia*, in Id., *Tutte le poesie II*, a cura di Siti W., Mondadori, Milano 2001, pp. 995-1110.

Pasolini P.P., *Bestemmia. Note e notizie sui testi*, in Id., *Tutte le poesie II*, a cura di Siti W., Mondadori, Milano 2001, pp. 1723-1742.

Pasolini P.P., *Calderòn*, in Id., *Teatro*, a cura di Siti W., Mondadori, Milano 2001, pp. 659-758.

Pasolini P.P., *Calderòn*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1999, pp. 1931-1936.

Pasolini P.P., *Cerco Cristo tra i poeti*, in Id., *Per il cinema II*, a cura di Siti W. e Zabagli F., Mondadori, Milano 2001, pp. 2839-2843.

Pasolini P.P., *Che fare col buon selvaggio?*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1999, pp. 217-222.

P.P. Pasolini, *Confessioni tecniche. Una visione del mondo epico-religiosa*, in Id., *Per il cinema II*, a cura di Siti W. e Zabagli F., Mondadori, Milano 2001, pp. 2768-2781.

Pasolini P.P., *Cos'è un vuoto letterario?*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1999, pp. 2556-2559.

Pasolini P.P., *Critiche del Papa allo Stato e ai partiti*, in Id., *Il caos*, Garzanti, Milano 2022, pp. 38-42.

Pasolini P.P., *Dal laboratorio*, in Id., *Empirismo Eretico*, Garzanti, Milano 1991, pp. 51-80.

Pasolini P.P., *Descrizioni di descrizioni*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1999, pp. 1687-2226.

Pasolini P.P., *Empirismo Eretico*, Garzanti, Milano 1991.

Pasolini P.P., *Fede, Speranza e Carità*, in Id., *Il caos*, Garzanti, Milano 2022, pp. 51-53.

Pasolini P.P., *Il caos*, Garzanti, Milano 2022.

Pasolini P.P., *Il cinema impopolare*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, pp. 269-276.

Pasolini P.P., *Il PCI ai giovani! (Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da una « Apologia »)*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, pp. 151-159.

Pasolini P.P., *I dialoghi*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Siti W. e De Luade S., Mondadori, Milano 1999, pp. 877-1272.

Pasolini P.P., *I diseredati sono il nostro “Terzo Mondo”*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1998, pp. 825-829.

Pasolini P.P., *Il cinema di poesia*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, pp. 167-187.

Pasolini P.P., *Il cinema secondo Pasolini*, in Id., *Per il cinema II*, a cura di Siti W. e Zabagli F., Mondadori, Milano 2001, pp. 2890-2907.

Pasolini P.P., *Il sentimento della storia*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1999, pp. 2818-2820.

Pasolini P.P., *Il sogno del centauro. Intervista con Jean Dufloy [1969-1975]*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Siti W. e De Luade S., Mondadori, Milano 1998, 1403-1550.

Pasolini P.P., *Il Vangelo secondo Matteo*, in Id., *Per il cinema I*, a cura di Siti W. e Zabagli F., Mondadori, Milano 2001, pp. 485-652.

Pasolini P.P., *Il Vangelo secondo Matteo. Note e notizie sui testi*, in Id., *Per il cinema II*, a cura di Siti W. e Zabagli F., Mondadori, Milano 2001, pp. 3081-3088.

Pasolini P.P., *Indignazione*, in Id., *Il caos*, Garzanti, Milano 2022, p. 209.

Pasolini P.P., *Interrogativi di Pasolini*, in “Bianco e Nero”, 9/12 (1974), pp. 157-160.

Pasolini P.P., *Intervento sul discorso libero indiretto*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, pp. 81-103.

P.P. Pasolini, *Intervista a Fernando Camon*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1999, pp. 1580-1590.

Pasolini P.P., *Intervista rilasciata ad Alessandro Gennari*, in Id. *Per il cinema II*, a cura di Siti W. e Zabagli F, Mondadori, Milano 2001, pp. 3003-3007.

Pasolini P.P., *Intervista rilasciata a Gian Piero Brunetta*, in Id. *Per il cinema II*, a cura di Siti W. e Zabagli F, Mondadori, Milano 2001, pp. 2943-2953.

Pasolini P.P., *Intervista rilasciata a Maurizio Ponzì* in Id., *Per il cinema II*, a cura di Siti W. e Zabagli F, Mondadori, Milano 2001, pp. 2880-2889.

Pasolini P.P., *Intervista rilasciata a Tommaso Anzoino*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Siti W. e De Laude S, Mondadori, Milano 1999, pp. 1656-1669.

Pasolini P.P., *I segni viventi e i poeti morti*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, pp. 250-255.

Pasolini P.P., *I turcs tal Friul*, prefazione di Agamben G., Quodlibet, Macerata 2019.

Pasolini P.P., *La divina mimesis*, in Id., *Romanzi e racconti II (1962-1975)*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1998, pp. 1071-1152.

Pasolini P.P., *La lingua scritta della realtà*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, pp. 198-226.

Pasolini P.P., *La fine dell'avanguardia*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, pp. 122-143.

Pasolini P.P., *La mia periferia*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, a cura di Siti W. e De Laude S, Mondadori, Milano 1999, pp. 2727-2733.

Pasolini P.P., *La musica nel film*, in Id., *Per il cinema II*, a cura di Siti W. e Zabagli F., Mondadori, Milano 2001, pp. 2795-2798.

Pasolini P.P., *La noia*, in Id., *e sull'arte II*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1999, pp. 2303-2310.

Pasolini P.P., *La nuova gioventù*, Einaudi, Torino 1974

Pasolini P.P., *La perdita della realtà e il cinema inintegrabile. Conversazione di Pier Paolo Pasolini con Gideon Bachmann*, in Id., *Il cinema in forma di rosa*, a cura De Giusti L., Edizioni Cinemazero, Pordenone 1979.

Pasolini P.P., *La religione del mio tempo*, in Id., *Tutte le poesie I*, a cura di Siti W., Mondadori, Milano 2001, pp. 897-1062.

Pasolini P.P., *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, pp. 188-197.

Pasolini P.P., *La sequenza del fiore di carta. Note e notizie sui testi*, in Id., *Per il cinema II*, a cura di Siti W. e Zabagli F, Mondadori, Milano 2001, pp. 3126-3128.

Pasolini P.P., *Le regole di un'illusione*, a cura di Betti L., Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1991.

Pasolini P.P., *Lettere (1940-1954)*, a cura di Naldini N., Einaudi, Torino 1989 Pasolini

P.P., *Lettere luterane*, Garzanti, Milano 2017.

Pasolini P.P., *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, in Id., *Tutte le poesie I*, a cura di Siti W., Mondadori, Milano 2001, pp. 387-508.

Pasolini P.P., *Manifesto per un nuovo teatro*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1999, pp. 2481-2500.

Pasolini P.P., *Marxismo e cristianesimo*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Siti W. e De Laude S, Mondadori, Milano 1999, pp. 786-624.

Pasolini P.P., *Nota su Le notti*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte I*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1999, pp. 699-714.

Pasolini P.P., *Nota su Spitzer*, in Id., *e sull'arte II*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1999, pp. 2230-2233.

Pasolini P.P., *9 domande sul romanzo*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1999, pp. 2740-2745.

Pasolini P.P., *Orgia*, in Id., *Teatro*, a cura di Siti W., Mondadori, Milano 2001, pp. 243-321.

Pasolini P.P., *Osservazioni sul piano-sequenza*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, pp. 237-241.

Pasolini P.P., *Pasolini recensisce Pasolini*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1999, pp. 2575-2580.

Pasolini P.P., *Pasolini su Pasolini*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Siti W. e De Laude S., Milano, Mondadori 1999, pp. 1283-1402.

Pasolini P.P., *Petrolio*, Garzanti, Milano 2022.

Pasolini P.P., *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 2017.

Pasolini P.P., *Poesia in forma di rosa*, in Id., *Tutte le poesie I*, a cura di Siti W., Mondadori, Milano 2001, pp. 1083-1276.

Pasolini P.P., *Poesie Marxiste*, in Id., *Tutte le poesie II*, a cura di Siti W., Mondadori, Milano 2001, pp. 891-992.

Pasolini P.P., *Poeta delle ceneri*, in Id., *Tutte le poesie II*, a cura di Siti W., Mondadori, Milano 2001, pp. 1261-1288.

Pasolini P.P., *Porcile. Note e notizie sui testi*, in Id., *Per il cinema II*, a cura di Siti W. e Zabagli F., Mondadori, Milano 2001, pp. 3129-3134.

Pasolini P.P., *Porcile. Note e notizie sui testi*, in Id., *Teatro*, a cura di Siti W., Mondadori, Milano 2001, pp. 1181-1186.

Pasolini P.P., *Progetto per un film su San Paolo*, in Id., *Per il cinema II*, a cura di Siti W. e Zabagli F., Mondadori, Milano 2001, pp. 2023-2030.

Pasolini P.P., *Prologo [dal programma di sala]*, in Id., *Teatro*, a cura di Siti W., Mondadori, Milano 2001, pp. 318-321.

Pasolini P.P., *Risposta ad un "insoddisfatto"*, Dai "Dialoghi con Pasolini" su "Vie Nuove" 1962, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Siti W., Mondadori, Milano 1999, pp. 995-1023.

Pasolini P.P., *Risposta al presidente Leone*, in Id., *Il caos*, Garzanti, Milano 2022, pp. 44-48.

Pasolini P.P., *Romans*, in Id., *Romanzi e Racconti II (1962-1975)*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1998, pp. 197-263.

Pasolini P.P., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2017.

Pasolini P.P., *Tabella*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, p. 293.

Pasolini P.P., *Teorema*, Garzanti, Milano 2016.

Pasolini P.P., *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano 1975.

Pasolini P.P., *Trasumanar e organizzar*, in Id., *Tutte le poesie II*, a cura di Siti W., Mondadori, Milano 2001, pp. 9-222.

Pasolini P.P., *Una carica di vitalità. Appendice a "Il Vangelo secondo Matteo"*, in Id., *Per il cinema I*, a cura di Siti W. e Zabagli F., Mondadori, Milano 2001, pp. 671-674.

Pasolini P.P., *Un articolo su L'Espresso*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991, pp. 25-28.

Pasolini P.P., *Una visione del mondo epico-religiosa*, in Id., *Per il cinema II*, a cura di Siti W. e Zabagli F., Mondadori, Milano 2001, pp. 2844-2879.

Pasolini P.P., *Un passo di Gadda*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1999, pp. 2395-2403.

Pasolini P.P., *Zeffirelli*, in Id., *Il caos*, Garzanti, Milano 2022, p. 179.

## Letteratura critica su Pier Paolo Pasolini

Agosti S., *Opera interrotta e opera interminabile*, in Benedetti C., Grignani M.A. (a cura di), *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*, Longo Editore Ravenna, Ravenna 1995, pp. 113-120.

Annovi G., *Performing authorship*, Columbia University Press, New York 2017.

Arecco S., *Pier Paolo Pasolini*, Partisan, Roma, 1972.

Badiou A., *Destruction, Negation, Subtraction*, in T. Hildebrandt, G. Tusa, *PPPP Pier Paolo Pasolini Philosopher*, Mimesis International, Roma 2022, pp. 297-304.

Bazzocchi M., *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Il Mulino, Bologna 2017.

Bazzocchi M., *Petrolio: comico e allegoria*, in in 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, pp. 169-179.

Bizzozzero A., *Il sogno di Pier Paolo Pasolini. La sceneggiatura incompiuta del suo film su san Paolo*, San Paolo Edizioni, Roma 2023.

Bologna C., *Le cose e le creature. La divina e umana "Mimesis" di Pasolini*, in Paccagnella Iregori E. (a cura di), *"Mimesis". L'eredità di Auerbach*, Esedra, Padova 2009, pp. 445-466.

Cadoni A., *Il segno della contaminazione. Il film tra critica e letteratura in Pasolini*, Mimesis, Milano-Udine 2015.

Carchia G., *Il Mistero e l'iniziazione*, in Benedetti C., Grignani M.A. (a cura di), *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*, Longo Editore Ravenna, Ravenna 1995, pp. 101-104.

Casi S., *I teatri di Pasolini*, CUE PRESS, Bologna 2017.

Casi S., *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, ETS, Pisa 2022.

Casi S., *Prima della tragedia*, in Savoca G. (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2002, pp. 19-38.

Citati P., *Tutta la vita per una morte violenta*, in "Corriere della sera", 3/11/1975. Conti

Calabrese G., *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano 1994.

De Laude S., *La rondine di Pasolini*, Mimesis, Udine 2018.

De Laude S., *Pasolini lettore di Mimesis*, in *Mimesis. L'eredità di Erich Auerbach*, Atti del XXV Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007).

Di Blasi L., Gragnolati M., Holzhey C.F.E. (a cura di), *The scandal of self-contraddiction*, Cultural Inquiry, Vienna 2012.

Di Maio F., *Pier Paolo Pasolini: Il teatro in un porcile*, Gruppo Albatros Il Filo, Roma 2009.

Di Meo P., *Les interrogations de Pasolini*, in “La Quinzaine litteraire”, 16-31 (Mars 1980), pp. 8-9.

Escobar R., *Pier Paolo Pasolini: Progetto per un film su San Paolo*, in “Cinema Sessanta”, n. 121 (1978), pp. 19-25.

Fabbro E. (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Forum Edizioni, Udine 2004.

Fadini G., *Pasolini con Lacan. Per una politica tra mutazione antropologica e discorso del capitalista*, Mimesis, Milano-Udine 2015.

Fallaci O., *Un marxista a New York*, in *L'Europeo* n. 42, 13 ottobre 1966, ora in Pasolini P.P., *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1999, pp. 1597-1606.

Fantuzzi V., *Pasolini sulla via del Vangelo*, in “La Civiltà Cattolica”, 2009, III, quaderno 3822, pp. 504-516.

Fantuzzi V., *Una notte da innominato. La conversione stilistica di Pasolini durante le riprese del "Vangelo"*, in Felice A., Gri G.P., *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 147-166.

Fortini F., *Attraverso Pasolini*, Quodlibet, Macerata 2021.

Fusillo M., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma 2022.

Gentili S., *La Legge di San Paolo e la storia del Novecento in Pasolini*, in “Lettere Italiane”, Vol. 60, No. 4 (2008), pp. 543-568.

Gragnolati M., Holzhey C.F.E., *Una passività attiva? Spinoza nel Porcile di Pasolini*, in *Lo Sguardo - rivista di filosofia*, n. 19, 2015 (III), *Pier Paolo Pasolini: resistenze, dissidenze, ibridazioni*, pp. 23-32.

Kyrchiman R., *Foucault, Pasolini e il «politico»*, Marsilio, Padova 2017.

Joubert-Laurencin H., *Figura Lacrima*, in Di Blasi L., Gragnolati M., Holzhey C.F.E. (a cura di), *The scandal of self-contraddiction*, Cultural Inquiry, Vienna 2012, pp. 237-254.

Joubert-Laurencin H., *Le Pasolini des derniers temps dans le “maintenant de sa lisibilité*, in “Cinemas”, 27 (1), pp. 77-94.

Lago P., *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

Luglio D., *Decostruire il romanzo in corpore vili. Petrolio: una forma di vita*, in 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, pp. 119-134.

Maggi A., *The resurrection of the body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, University of Chicago Press, Chicago 2007.

Messina D., *Condizioni di felicità: la performatività retroattiva di Petrolio*, in 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, pp. 261-272.

Messina D. (a cura di), *Corpus XXX. Pasolini, Petrolio, Salò*, CLUEB, Bologna 2012.

Messina D., *Pasolini et son chant du signe. Ecriture, cinema, musique*, L'Harmattan, Paris, 2018.

Moroncini B., *La morte del poeta. Potere e storia d'Italia in Pier Paolo Pasolini*, Cronopio, Napoli 2019.

Mozzati T., *Sceneggiatura di poesia. Pier Paolo Pasolini e il cinema prima di Accattone*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

Naldini N., *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989.

Patti E., *L'ossessione dell'identità e la sua frantumazione: fluidità di genere e libertà di essere in Petrolino*, in Benedetti C., Gragnolati M., Luglio D. (a cura di), *Petrolino 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 93-106.

Patti E., *Pasolini after Dante. The «Divine Mimesis» and the Politics of Representation*, Routledge, Londra 2018.

Panicali A. et. al. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini: testimonianze*, Firenze, Salzani 1982.

Parmeggiani F., *Pasolini e la parola sacra: il progetto San Paolo*, in "Italice", vol.3, n 2 (1996), pp. 195-224.

Pezzella M., *Allegoria e mito in Petrolino*, in Benedetti C., Grignani M.A. (a cura di), *A partire da Petrolino. Pasolini interroga la letteratura*, Longo Editore Ravenna, Ravenna 1995, pp. 71-77.

Piccioni G., *Aroma di Vico. Pasolini e Auerbach*, in "Engramma", *Il Medioevo secondo Pasolini*, Edizioni Engramma, Venezia 2022.

Quirino I., *Pasolini sulla strada di Tarso. La conversione del poeta di Casarsa*, Pendragon, Bologna 2022.

Rimini S., *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pier Paolo Pasolini*, Bonanno Editore, Acireale 2007.

Salerno.P., *«Nel teatro della mia testa. Appunti»*, *Progetto Petrolino. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, Clueb, Bologna 2006.

Siti W., *Tracce scritte di un'opera vivente*, in Pasolini P.P., *Romanzi e racconti I (1946-1961)*, a cura di Siti W. e De Laude S., Mondadori, Milano 1998, pp. XI-LXXXXIX.

Spadino A., *Pasolini e il cinema inconsumabile. Una prospettiva critica della modernità*, Mimesis, Milano-Udine 2012.

Subini T., *Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello spettacolo editore, Roma 2007.

Subini T., *Il dialogo tra Pier Paolo Pasolini e la Pro Civitate Christiana sulla sceneggiatura de Il Vangelo secondo Matteo*, in Eugeni R. e Viganò D.E. (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. 2, EdS, Roma, pp. 223-237.

Subini T., *Il Vangelo di Pasolini. Cristo e San Paolo nell'ispirazione religiosa del cinema di Pier Paolo Pasolini*, tesi di laurea, Università degli studi di Milano, a.a. 2000-2001.

Subini T., *La caduta impossibile: san Paolo secondo Pasolini*, in AA.VV., *Il diletto monte. Raccolta di saggi di filologia e tradizione classica*, Edizioni Universali di Lettere Economia Diritto, Milano 2004.

Subini T., *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello spettacolo editore, Roma 2007.

Subini T., *Le cronache di San Matteo. Il film amato e accantonato di Pier Paolo Pasolini*, UTET, Torino 2022.

Toscano F., *Pasolini e Assisi*, in Casini S. et. al., *Prospettiva Pasolini*, Morlacchi Editore, Perugia 2022, pp. 158-165.

Tricomi A., *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Carocci, Roma 2005.

Tugliatto R., *La tecnica e il mito*, in Di Giammatteo F. (a cura di), *Lo scandalo Pasolini*, in "Bianco e nero", n.23, 1976.

Zigaina G., *Hostia*, Marsilio, Padova 2005.

Zigaina G., *Pasolini e la morte. Mito, alchimia e semantica del "nulla lucente"*, Marsilio, Padova 1987.

G. Zigaina, *Pasolini «Un'idea di stile: uno stilo!»*, Marsilio, Venezia 1999.

### Altri testi consultati

Agamben G., *Aushwitz. L'archivio e il testimone*, in Id., *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2015*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 771-881.

Agamben G., *Che cos'è contemporaneo?*, Nottetempo, Milano 2007.

Agamben G., *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza 2017.

Agamben G., *Il mistero del male. Benedetto XVI e la fine dei tempi*, Laterza, Roma 2013.

Agamben G., *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, in Id., *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2015*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 11-168.

Agamben G., *Horkos Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*, in Id., *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2015*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 311-374.

Agamben G., *Il regno e la gloria*, in Id., *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2015*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 375-646.

Agamben G., *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

Agamben G., *La voce umana*, Quodlibet, Macerata 2023.

Agamben G., *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

Agamben G., *Stasis, La guerra civile come paradigma politico*, in Id., *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2015*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 251-310.

Agamben G., *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

Agamben G., *Stato di eccezione*, in Id., *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2015*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 169-250.

Alberione G., *Carissimi in San Paolo. Lettere, Articoli, opuscoli scritti inediti di Don Giacomo Alberione dal 1933 al 1969*, a cura di Esposito R.F., Edizioni Paoline, Roma 1971.

Arigone L., *Erich Auerbach e Walter Benjamin tra figura e Jetztzeit. Una considerazione teologico-politica*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

Aristotele, *Metafisica*, V, 6, 1016B 30-35.

Aristotele *Poetica*, 21, 57b, 16-33.

Auerbach E., *Da Montaigne a Proust*, Garzanti, Milano, 1973. Auerbach

E., *Figura*, in Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1999.

Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000.

Auerbach E., *Nuovi Studi su Dante*, in Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1999.

Bibbia di Gerusalemme, EDB, Bologna 2009.

Badiou A., *Alla ricerca del reale perduto*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

Badiou A., *L'essere e l'evento*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2018.

Badiou A., *L'ipotesi comunista*, Cronopio, Napoli 2009.

Badiou A., *San Paolo o la fondazione dell'universalismo*, Cronopio, Napoli 2018.

- Balibar E., *Gli universalisti. Equivoci, derive e strategie dell'universalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2018.
- Barthes R., *La grana della voce*, Einaudi, Torino 1986.
- Benjamin W., *Il surrealismo*, in Id., *Aura e choc*, Einaudi, Torino 2012.
- Benjamin W., *I passages di Parigi*, Einaudi, Torino 2017.
- Benjamin W., *Per la critica della violenza*, in *Angelus novus*, a cura di Solmi R., Einaudi, Torino 2014.
- Benjamin W., *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, a cura di Solmi R., Einaudi, Torino 2014.
- Bettetini M., *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Bari 2005.
- Blumemberg H., Schmitt C., *L'enigma della modernità. Epistolario 1971-1978*, tr. it. a cura di Di Serio M. e Nicolini O., Laterza, Roma-Bari 2012.
- Boespflug F., Fogliadini E., *I volti del mistero. Il conflitto delle immagini tra Oriente e Occidente*, Marietti, Bologna 2018.
- Cacciari M., *Il potere che frena*, Adelphi, Milano 2013.
- Deleuze G., *Immagine-movimento*, Einaudi, Torino 2016.
- Derrida J., *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 2020.
- Derrida J., *Di un tono apocalittico adottato di recente in filosofia*, Jaca Book, Milano 2020.
- Derrida J., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 2002.
- Derrida J., *La voce e il fenomeno*, Jaca Book, Milano 2020.

Derrida J., *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2022.

Didi-Huberman G., *Come le lucciole. Per una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

Didi-Huberman G., *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Mondadori, Milano, 2008.

Didi-Huberman G., *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

Esposito R., *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Einaudi, Torino 2013.

Fitzmyer J.A., *Paolo. Vita, viaggi, teologia*, Brescia, Queriniana, 2008.

Fogliadini E., *L'invenzione dell'immagine sacra. La legittimazione ecclesiale dell'icona al secondo concilio di Nicea*, Jaca Book, Milano 2015.

Fogliadini E., *L'immagine negata. Il concilio di Hieria e la formalizzazione dell'iconoclasmo*, Jaca Book, Milano 2013.

Foucault M., *Nascita della biopolitica. Corso al College de France 1978-1979*, Feltrinelli, Milano 2012.

Foucault M., *Sicurezza, territorio e popolazione*, Feltrinelli, Milano 2020.

Gaeta G. (a cura di), *Vangelo di Luca. Struttura e articolazione del racconto*, in *I Vangeli. Marco Matteo Luca Giovanni*, Quodlibet, Macerata 2024.

Gentili S., *Novecento Scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Carocci Editore, Roma 2016.

- Guardini R., *La figura di Gesù Cristo nel Nuovo Testamento*, Morcelliana, Brescia 1950.
- Guastini D., *Immagini cristiane e cultura antica*, Morcelliana, Brescia 2021.
- Guilhot N., *American Katechon. When Political Theology became International Relation Theory*, in "Constellations", 17, 2010, pp. 224-253.
- Harnack A., *Manuale di storia del dogma, I*, Società editrice pontremolese, Piacenza 2010.
- Harnack A., *Marcione. Il vangelo del Dio straniero*, Marietti 1820, Genova 2007.
- Lettieri G., *Un dispositivo cristiano nell'idea di democrazia?*, in Zambarbieri A., Otranto G. (a cura di), *Cristianesimo e democrazia*, Edipuglia, Bari 2011.
- Manzoli G., *Al servizio dell'autore. La sceneggiatura nel cinema dei «Maestri» degli anni '60 e '70*, in Comand M. (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006.
- Monateri F., *Katechon. Filosofia, Politica, Estetica*, Bollati Boringhieri, Torino 2023.
- Mondzain M.J., *Il commercio degli sguardi*, Medusa Edizioni, Milano 2011.
- Mondzain M.J., *L'immagine che uccide. La violenza come spettacolo dalle Torri Gemelle all'Isis*, EDB, Bologna 2017.
- Nancy J.L., *Decostruzione del cristianesimo I. La Dischiusura*, Cronopio, Napoli 2007.
- Nancy J.L., *Decostruzione del cristianesimo II. L'Adorazione*, Cronopio, Napoli 2012.
- Nietzsche F., *Aurora e Frammenti postumi (1879-1881)*, Adelphi, Milano 1971.
- Nietzsche F., *Genealogia della morale*, Adelphi, Milano 2017.
- Nietzsche F., *L'Anticristo. Maledizione del cristianesimo*, Adelphi, Milano 1977.
- Nietzsche F., *Prefazione a Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 2016.

Parigi S., *Appendice filmografica (1954-1963)*, in Micciché L. (a cura di), «*Il bell'Antonio*» di Mauro Bolognini. *Dal romanzo al film*, Lindau, Torino 1996, pp. 201-205.

Paterson E., *Il monoteismo come problema politico*, Queriniana, Brescia 1983.

Penna R., *Paolo di Tarso. Un cristianesimo possibile*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1992.

Piana G., *Le scene della scrittura nell'opera di Jacques Derrida*, Mimesis, Milano-Udine 2001.

Prozorov S., *The Katechon in the Age of Biopolitical Nihilism*, in "Continental Philosophy Review", 45, 2012, pp. 483-503.

Rancière J., *La partizione del sensibile*, DeriveApprodi, Roma 2016.

Salvini L., *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini: Porno-Teo-Kolossal*, CLUEB, Bologna 2004.

Salzani C., *Il linguaggio è il sovrano: Agamben e la politica del linguaggio*, in "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", 1 (2015), pp. 268-280.

Scarlato A., *La tela strappata. Storie di film non fatti*, Rubettino, Cosenza 2016.

Schmitt C., *Cattolicesimo romano e forma politica*, Il Mulino, Bologna 2010.

Schmitt C., *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello ius publicum europeum*, tr. it. a cura di Castrucci E., Adelphi, Milano 2003.

Schmitt C., *Le tre possibilità di un quadro storico cristiano*, tr. it. a cura di Geniale M., in "Working Paper", n. 10 (Serie Oro), Messina, 2006.

Schmitt C., *Teologia politica I*, in Id., *Le categorie del 'politico'. Saggi di teoria politica*, a cura di Miglio C., Schiera P., Bologna 1972.

Schmitt C., *Teoria del partigiano*, Adelphi, Milano 2012.

- Schmitt C., *Terra e mare. Una riflessione sulla storia del mondo*, Adelphi, Milano 2002.
- Schmitt C., Taubes J., *Ai lati opposti delle barricate*, Adelphi, Milano 2008.
- Solla G., *Il debito assoluto, l'economia della vita*, ETS, Pisa 2018.
- Solla G., *Memoria dei senza nome. Breve storia dell'infimo e dell'infame*, Ombrecorte, Verona 2013.
- Stimilli E., *Debito e colpa*, Futura editrice, Brescia 2015.
- Stimilli E., *Il debito del vivente. Ascesi e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2020.
- Stimilli E., *Il potere economico: violenza di un culto indebitante*, in Benjamin W., *Il culto del capitale*, Quodlibet, Macerata 2014.
- Stimilli E., *Jacob Taubes. Sovranità e tempo messianico*, Morcelliana, Brescia 2019. Stimilli E., (a cura di), *Teologia politica. Genealogia e attualità*, Quodlibet, Macerata 2019. Stolleis M., Somma A., *L'occhio della Legge. Storia di una metafora*, Carocci, Roma 2007. Taubes J., *Escatologia occidentale*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Taubes J., *Il prezzo del messianesimo*, tr. it. a cura di Stimilli E., Quodlibet, Macerata 2017.
- Taubes J., *In divergente accordo. Scritti su Carl Schmitt*, Quodlibet, Macerata 1996.
- Taubes J., *Messianismo e cultura*, Garzanti, Milano 2001.
- Taubes J., *La teologia politica di San Paolo*, Adelphi, Milano 2023.
- Taubes J., *Theology and Political Theory*, in "Social research", vol. 22 (1955), pp. 57-68.
- Zizek S., *Il Grande Altro. Nazionalismo, Godimento, cultura di massa*, Feltrinelli, Milano 1999.