

# IL VANGELO SECONDO PASOLINI

*Sometimes I feel like a motherless child*

*a cura di*

Nino Genovese e Francesco Torre

*Fotografie di*

DOMENICO NOTARANGELO



*Cineforum Don Orione  
Messina*

*Chi dice che io sono uno che  
non crede mi conosce meglio di  
quanto io conosca me stesso.  
Io posso essere uno che non  
crede, ma uno che non crede  
che ha nostalgia per qualcosa in  
cui credere.*

*Pier Paolo Pasolini*



<b>Organizzazione</b>	Cineforum Don Orione - Messina
<b>Collaborazione</b>	Associazione Arknoah, Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale.
<b>Con il contributo di</b>	Comune di Messina - Assessorato alle Politiche Culturali
<b>Direzione</b>	Nino Genovese e Francesco Torre
<b>Allestimento Mostra</b>	Barbara Trimboli
<b>Organizzazione e Coordinamento</b>	Giuseppe Corallo e Massimo Buttò
<b>Ufficio Stampa</b>	Elisabetta Reale
<b>Pubblicazione a cura di</b>	Nino Genovese e Francesco Torre
<b>Si ringraziano</b>	Domenico Notarangelo, Dino Mosca, Alessandro Radovini, Roberto Lippi, Circolo del Cinema Lumière di Trieste, Cooperativa Voli di Bologna, Amedeo Mecchi, On. Giovanni Ardizzone, Nico Pandolfino, Arciconfraternita degli Azzurri, Egidio Bernava, Alberto Pasarella, Mario Parlagreco, Scuola di Cinema "Fare un Film"

*Finito di stampare nel mese di Febbraio 2010 per il **Cineforum Don Orione** Messina*

*I diritti sui testi e sulle immagini sono riservati agli Autori*

*Vietata la riproduzione in Italia e all'estero*

*Stampa Digital Service, Messina*

# IL VANGELO SECONDO PASOLINI

*Fotografie di*  
DOMENICO NOTARANGELO



La mostra fotografica che viene presentata nella nostra Città dopo aver toccato le più importanti piazze italiane della Cultura non è soltanto un importante, doveroso omaggio a un grande artista del Novecento, ma anche una preziosa occasione per stimolare una riflessione adeguata sullo straordinario contributo che la realizzazione del "Vangelo secondo Matteo" dette al dibattito culturale, in Italia, di una stagione civile pulsante di aperture e confronti di ampio respiro. La natura del cinema coinvolge idee e valori, immaginazione e racconto, paesaggi e spazi, nonché figure fisiche e presenze umane: era perciò congeniale alla ricerca pasoliniana che si nutriva di un'esigenza di umanità integrale, radicale. La Mostra ci offre alcune decine di foto che un occasionale collaboratore chiamato al seguito della troupe del film, Domenico Notarangelo, quasi di straforo riuscì a "rubare", dando così vita a una originale testimonianza, notevolmente evocativa a tanti anni di distanza, grazie alla nitidezza documentaria, alla loro forza stimolatrice di suggestioni. A tutti, promotori organizzatori realizzatori di questo importante evento, e soprattutto alla sensibilità culturale dei membri del Cineforum Don Orione, storica associazione che da quasi 50 anni svolge un ruolo imprescindibile per la nostra comunità nel settore della promozione dell'arte cinematografica, il plauso e il ringraziamento più vivi della Città e dell'Amministrazione messinesi.



## PIER PAOLO PASOLINI TRA REALTA', MITO ED UTOPIA.

DI Nino Genovese

Tra le presenze più originali, vivaci ed inquietanti della cultura italiana del secondo dopoguerra, Pier Paolo Pasolini è lo scrittore che, forse, ha saputo interpretare e sintetizzare meglio le inquietudini, i problemi e le contraddizioni del suo tempo. Se la letteratura e il cinema possono considerarsi le sue preminenti "passioni culturali", il suo passaggio dietro la macchina da presa non avviene tutto d'un colpo (quando, cioè, costretto a trasferirsi a Roma, per "sbarcare il lunario" comincia a collaborare con registi come Mario Soldati, Federico Fellini, Luis Trenker, Franco Rossi, Florestano Vancini e – soprattutto – Mauro Bolognini), ma è "preparato", in un certo senso, da un interesse risalente agli anni universitari bolognesi, con la conoscenza dei film di Clair, Renoir, Chaplin, e dal suo conclamato trasporto per questo medium (anche se il suo "primo amore", grazie anche alle lezioni di Roberto Longhi, sono le arti figurative e grandi artisti come Giotto, Masaccio, Masolino, Pontormo, i cui riflessi risultano ben evidenti in tutta la sua filmografia). Ma è la pregnanza visiva ed immaginifica del mezzo espressivo cinematografico a consentirgli di trasferire sullo schermo quello che era apparso il motivo dominante della sua produzione letteraria, e cioè l'indubbia "sympateia" per il lumpenproletariato, per il "proletariato degli straccioni", identificabile nel sottoproletariato delle borgate romane: d'altronde, essendo anche lui un reietto, un condannato dalla società per la sua "diversità", si sente solidale con questo mondo di "diseredati", di cui apprezza elementi e valori come la gioiosa semplicità, l'innocenza, la spontaneità, che continuano a sopravvivere pur in un ambiente degradato e un contesto di miseria e di violenza, almeno fino a quando non saranno sopraffatti dal benessere piccolo-borghese, che, a sua volta, contamina e asservisce tutto al consumismo e a quel Potere che lo sottende e indirizza. Così, ad *Accattone* del 1961, che costituisce il suo esordio cinematografico, le cui tematiche ed ambientazioni sono chiaramente mutuate dai due romanzi che gli hanno dato la notorietà (*Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*), segue *Mamma Roma* (1962), con il vano sogno di integrazione piccolo-borghese di una ex-prostituta (una stupenda Anna Magnani).

La sua visione epico-religiosa del mondo, la predilezione per la parola, il suo cosiddetto "cattolicesimo eretico" trovano ispirazione nel tema della Passione, vista in maniera completamente diversa (ma solo apparentemente antitetica) nei due film successivi: *La ricotta* (episodio del film *RoGoPaG* del 1963, il cui strano titolo è basato sulle

sigle dei registi che vi hanno collaborato: Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti, conosciuto anche come *Laviamoci il cervello*); e *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), opera estremamente complessa e soffusa di un notevole afflato poetico, omaggio alle speranze di dialogo tra cristianesimo e marxismo e coraggioso tentativo di proporre la figura di un Cristo essenziale, diverso, polemico e combattivo, che risente dei fermenti innovativi portati avanti da Giovanni XXIII e dal Concilio Vaticano II. Dopo questa fase "nazional-popolare", il film *Uccellacci e uccellini* (1966) segna l'inizio di una sua seconda fase, caratterizzata dal tentativo di raccontare la realtà e la vita nelle forme della favola, della fiaba, dell'apologo, della parabola, dell'allegoria e del mito; così, attraverso un corvo parlante e due straordinari personaggi (Totò e Ninetto Davoli), che conferiscono al film una lievità ironico-fantastica, di sapore quasi chapliniano, viene rappresentata la fine dell'ideologia marxista degli anni Cinquanta, che ha ormai esaurito il suo compito storico. Questi temi sono ripresi nei tre episodi successivi: *La terra vista dalla luna* (episodio de *Le streghe*, 1960); *Che cosa sono le nuvole?* (episodio di *Capriccio all'italiana*, 1968); *La sequenza del fiore di carta* (episodio di *Amore e rabbia*, 1969). La crisi e trasformazione della borghesia porta Pasolini ad elevare ad archetipi simbolici le contraddizioni dialettiche tra mondo arcaico-mitico e mondo moderno-tecnologico, dando vita a due opere di grande rilevanza metaforica, come *Teorema* (1968) e *Porcile* (1969), ed altre due opere, *Edipo re* (1967) e *Medea* (1969), che vogliono proiettare il mito prima incarnato dal sottoproletariato romano nel mondo dell'antica Grecia e della tragedia. Segue, negli anni Settanta, la cosiddetta "trilogia della vita", che costituisce una sincera, vitalistica adesione alla lotta per la liberazione sessuale e alla riscoperta del sesso nella sua gioiosa fisicità e carnalità, nella sua primigenia "purezza", la riscoperta di un'umanità vista nella sua primordiale naturalezza, in un contesto sociale primitivo: quello perduto del mondo medievale di Giovanni

#### BIOGRAFIA

Trascorse l'infanzia e la giovinezza tra Bologna (dove era nato il 5 marzo 1922) e la materna Casarsa (nel Friuli), in un periodo travagliato da diversi episodi anche traumatici: i rapporti difficili con il padre, Carlo Alberto, l'attaccamento viscerale alla madre Susanna Colussi, la morte del fratello Guido, partigiano.

Aderì al Partito Comunista Italiano, cui rimase sempre vicino, anche quando venne espulso perché omosessuale. Per questa "diversità" dichiarata, anche se mai apertamente esibita, subì diversi processi, fu costretto ad abbandonare il suo lavoro di insegnante e a trasferirsi con la madre dal Friuli a Roma, dove cominciò a scrivere e a lavorare come sceneggiatore: e cinema e letteratura rimangono le sue due "passioni" prevalenti, a cui dedicò tutta la sua esistenza, pur in una grande ecletticità di interessi culturali.

Infatti, Pasolini fu romanziere, poeta, autore teatrale, traduttore, saggista, giornalista, storico della lingua e filologo, pittore.

Si dedicò al cinema come soggettista e sceneggiatore e - soprattutto - come regista, per non parlare anche di qualche sporadica apparizione come attore.

Morì in circostanze tragiche e mai del tutto chiarite all'Idroscalo di Ostia (Roma), nella notte tra il 1° e il 2 novembre del 1975, all'età di soli 53 anni, schiacciato dalla sua stessa macchina guidata da un ragazzino di 17 anni, Pino Pelosi, con cui si era appartato.

## FILMOGRAFIA

- Accattone (1961)
- Mamma Roma (1962)
- La ricotta. Episodio di RoGoPaG aka Laviamoci il cervello (1963)
- La rabbia, film di montaggio (1963)
- Comizi d'amore film inchiesta (1963)
- Il Vangelo secondo Matteo (1964)
- Sopralluoghi in Palestina, documentario (1964)
- Uccellacci e uccellini (1966)
- Edipo re (1967)
- La terra vista dalla luna, episodio di Le streghe (1967)
- Che cosa sono le nuvole, episodio di Capriccio all'italiana (1968)
- Teorema (1968)
- Appunti per un film sull'India, documentario (1968)
- La sequenza del fiore di carta, episodio di Amore e rabbia (1969)
- Porcile (1969)
- Medea (1969)
- Il Decameron (1971)
- Le mura di Sana'a, documentario (1971)
- I racconti di Canterbury (1972)
- Appunti per un'Orestiade africana (1973)
- Il fiore delle Mille e una notte (1974)
- Saio o le 120 giornate di Sodoma (1975)

Boccaccio nel *Decameron* (1971) e di Geoffrey Chaucer ne *I racconti di Canterbury* (1972), e quello della favola e del sogno del mondo orientale ne *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). Ma ecco che Pasolini rinnega anche questa sua visione della vita improntata a una sorta di sfrenata felicità di carattere erotico-sessuale perché si accorge che anch'essa è finita con il diventare una pseudo-libertà, priva di quei valori di autenticità, genuinità, spontaneità, che caratterizzavano le manifestazioni e le pulsioni sessuali del popolo nella sua essenza più autentica, basata su un falso "permissivismo" e su pseudo-valori ormai omologati, anzi "degenerati" e sottomessi alla logica del profitto e ai modelli imposti dalla borghesia, dall'industria culturale e dal "Potere". Ed ecco il tragico *Salò o le 120 giornate di Sodoma* del 1975, film allucinante e allucinato, disperante e disperato, uscito postumo e come tale considerato il suo testamento spirituale.

Attraverso il filtro dell'opera del Marchese De Sade, Pasolini ci offre la sua più cruenta e spietata denuncia di un mondo crudelmente diviso tra padroni autoritari e pervertiti e servi succubi e mansueti, che rappresentano il mondo neocapitalista della massa ("massa" e non più "popolo") piccolo-borghese in ginocchio ai piedi del Potere: insomma, "uccellacci" e "uccellini"; falchi e passeri. Ad entrambi, nel duecentesco episodio di ispirazione francescana inserito in *Uccellacci e uccellini*, fra' Cicillo (sempre Totò), dopo aver imparato con immensa pazienza il linguaggio degli uccelli, predica l'amore e la concordia: i passeri l'ascoltano ed ubbidiscono; anche i falchi sembrano ascoltarlo, ma poi riprendono ad uccidere i passeri. La parabola francescana è diventata un'utopia; gli "uccellacci" continueranno a divorare gli "uccellini", senza nessuna possibilità di ribellione e di riscatto da parte di quest'ultimi.

È il dolente, cupo pessimismo che caratterizza il testamento spirituale ed artistico che ci ha lasciato Pasolini, con cui dobbiamo necessariamente fare i conti, nell'amara consapevolezza che, da allora, la realtà è rimasta sostanzialmente immutata.

# IL MONDO MI ODISCE E NON LO SA. IL VANGELO DI PASOLINI.

## DI Francesco Torre

La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita,  
ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi  
e li mette in successione, facendo del nostro presente,  
infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile,  
un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile.

Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci.

(P.P. Pasolini, "Osservazioni sul piano-sequenza" 1967, in Empirismo eretico, Garzanti 1972 )

E' il 1962 e Pier Paolo Pasolini viene invitato da Papa Giovanni XXIII a partecipare ad un convegno tra laici e cattolici, ad Assisi. In viaggio verso la città, in una nota a margine di un disegno, l'artista bolognese mette per iscritto una frase che, nella sua semplicità, esprime le istanze fondamentali di tutta la sua opera letteraria, cinematografica e umana: la lotta per l'affermazione della propria personalità; il suo disperato destino di uomo e intellettuale "contro"; la violenza e l'inconsapevolezza a un tempo di una nuova classe media che, agganciandosi ad una radicale quanto poco socialmente radicata idea di progresso, stava compiendo una mutazione antropologica antistorica. «Il mondo mi odia e non lo sa», scrive infatti Pasolini con estrema irriverenza nei confronti dei suoi stessi detrattori ma anche con un pizzico di ingenuità verso quel "mondo" che, in realtà, del suo profondo odio nei confronti di colui che si definiva "una forza del passato" non solo ne era consapevole, ma lo covava anche abbastanza apertamente. Ed è in questo contesto e con questa nomea di rivoluzionario corruttore marxista e omosessuale che Pasolini viaggia ad Assisi per conoscere il Pontefice, per approfondire la lettura delle sacre scritture e, infine, per maturare la decisione di realizzare un film dal Vangelo secondo Matteo.

### Dal cinema di borgata al cinema di poesia

«La storia della Passione è per me la più grande che sia mai accaduta, e i testi che la raccontano i più sublimi che siano mai stati scritti». Così Pier Paolo Pasolini nell'incipit de *La Ricotta*, mediometraggio scritto durante le riprese di *Mamma Roma* (e dunque di poco precedente la prima visita del regista ad Assisi) e sequestrato lo stesso giorno della sua uscita (1 marzo 1963) con l'accusa di "vilipendio alla religione di stato".

L'importanza in senso critico del breve film in questione inserito in *RoGoPaG*, primo incontro di Pasolini con le vicende narrate nel *Vangelo* oltre che ulteriore motivo di scontro con il mondo cattolico – il film venne sequestrato fino al dicembre dello stesso

anno e il regista, peraltro costretto a modificare alcune parti di dialogo, condannato a quattro mesi di reclusione per essere "colpevole del delitto ascrittigli" - è indubbia, per vari motivi. Innanzitutto perché fuga ogni dubbio sulla paventata conversione religiosa dell'artista bolognese. In secondo luogo, perché evidenzia l'ennesimo rifiuto ricevuto da Pasolini dalla società italiana (l'unico a sostenere pubblicamente una difesa del regista fu Alberto Moravia su *L'Espresso*), acuendo così il suo autodistruttivo senso di solitudine e la sua ossessione della morte come unica speranza di essere finalmente compreso. In ultimo, ma più importante, perché trattando lo stesso tema del *Vangelo*, sebbene traslato in termini parodici e con una mistura di disomogenei elementi estetico-narrativi che ne fanno un *pastiche* di rara pregnanza semantica, permette di sovrapporre compiutamente e con profitto i due testi filmici, lasciando intendere in maniera abbastanza evidente quel processo di maturazione espressiva che porterà Pasolini al passaggio dal cosiddetto "cinema di borgata" al "cinema di poesia", cui *Il Vangelo secondo Matteo* è il primo e forse più significativo approdo.

### **Io e Dio, ovvero: dell'immortalità**

Nel saggio *Pasolini e la morte*, Giuseppe Zigaina, amico, confidente e collaboratore dell'artista già dal 1946, sostiene la tesi secondo cui Pier Paolo Pasolini abbia voluto concepire la sua opera come una "messa in scena" della propria vita e che in virtù di ciò egli non solo avesse previsto e prefigurato attraverso i suoi film la propria morte, ma che si fosse addirittura generosamente offerto ad essa perché il suo verbo venisse accolto in tutta la sua rivoluzionaria complessità. In effetti Pasolini, novello Tiresia, già dal 1958 e a varie riprese sottolineerà nei suoi scritti una certa aura di predestinazione di cui si sentiva costretto a sostenere il peso e la cui unica possibile conseguenza non era che una tragica, efferata, fine rivelatrice. In questo creando un primo, indiscutibile punto di contatto tra sé ed il Cristo.

«Io non credo che Gesù sia figlio di Dio, perché non sono un credente, almeno nella coscienza. Penso invece che la figura di Cristo dovrebbe 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». Sebbene, dunque, come possiamo leggere, Pier Paolo Pasolini concepisse e volesse raccontare Gesù come una figura di opposizione, un contestatore, un rivoluzionario in cui forse specchiarsi, tralasciando certo del tutto ogni componente mistica, più prettamente teologica della sua vicenda, pure il regista – già colpito duramente dalle accuse a *La Ricotta* - non aveva alcuna intenzione di offendere

nuovamente la sensibilità dei cattolici. In questo compromesso, e nelle sue conseguenze sotto forma di scelte estetico-narrative, tra cui una certa tendenza a nascondere ogni esplicito riferimento all'immedesimazione di Pasolini con il Cristo crocifisso, sta sicuramente uno dei più grandi motivi di rimpianto del cinema italiano. Ma anche il pregio di una sinfonia eterogenea che fa della misura armonica, mistica ed estetica la maggiore espressione della sensibilità artistica di Pasolini, di quella sua unica, straordinaria capacità di essere contemporaneamente fuori e dentro la Storia, un'ubiquità temporale che altro non è se non una forma, la più alta, di immortalità.

### **25 secondi di nero.**

“Alla cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII”. Così si apre “Il Vangelo secondo Matteo” di Pasolini. Con una dedica al “papa buono”, l'autore dell'enciclica *Pacem in Terris*, il primo pontefice al mondo che con linguaggio semplice si mescolava tra gli umili (andando per esempio a trovare i carcerati di *Regina Coeli*), morto il 3 giugno 1963, proprio pochi giorni prima del sopralluogo di Pasolini e del produttore Alfredo Bini in Terrasanta. Con loro c'era anche un prete francescano, don Andrea Carraro della Pro Civitate Christiana di Assisi, ma non fu certo l'unico religioso a coadiuvare Pasolini nelle varie fasi della realizzazione del *Vangelo*. D'altra parte, la presenza di una “supervisione” del Vaticano al progetto – peraltro richiesta a più riprese dallo stesso regista – risulta evidente in almeno tre fasi della produzione: quella di scrittura, in quanto la sceneggiatura è una pura selezione di passi del *Vangelo di Matteo* – sicuramente il più laico dei quattro, dove meglio traspare il lato umano del Cristo, il suo essere a volte severo e combattivo, altre volte cupo, sconsolato, quasi avvinto dall'enorme peso del suo destino – a cui Pasolini non ha voluto aggiungere una sola riga scritta di suo pugno; il montaggio, nel momento in cui il Monsignor Angelicchio, fondatore del Centro Cattolico Cinematografico, si accorse alla moviola che Pasolini aveva omesso il racconto dei miracoli, e lo spinse a tornare sul set; il doppiaggio, infine, laddove si scelse di affidare alla voce educata e rasserenante di Enrico Maria Salerno il compito di attenuare il più possibile il progetto di umanizzazione o ancora peggio di “pasolinizzazione” del Cristo che il regista maturava sul set giorno dopo giorno. Un processo di immedesimazione che comunque fu chiaro sin da quando Pasolini espresse il desiderio che ad interpretare Gesù fosse un poeta (Evtusenko, Ginsberg o Kerouac), anche se alla fine optò per Enrique Irazoqui, universitario spagnolo antifranchista, militante della resistenza come il fratello di Pasolini Guido, vittima dell'Eccidio di Porzus. E che fu ancora più chiaro quando il regista abbandonò la decisione di utilizzare come set la Palestina e scelse

di ambientare le sacre scene tra la Basilicata e la Puglia, tra gli umiliati e offesi del Sud Italia, le prime vittime della cosiddetta epocale "scomparsa delle lucciole", della sostituzione dei valori nazionalizzati e quindi falsificati della civiltà contadina e paleoindustriale con quelli del consumo e dell'omologazione di massa. Per non dire della decisione di far interpretare il ruolo della Madonna alla madre Susanna e di inserire nel cast molti lettrati amici (da Gatto a Socrate, dalla Ginzburg a Siciliano, da Leonetti a Wilcock).

Oggi tutto ciò sembra evidente e quasi scontato, ma non lo doveva essere allora, quando il film venne dato in pasto alla critica e al pubblico. Tra i benpensanti detrattori a priori dell'operazione, i reazionari moralizzatori e i delusi per la quasi completa assenza di afflato mistico nell'interpretazione delle vicende di Cristo, poche furono le voci che si alzarono pienamente a difesa della grandiosità dell'opera, e ancora meno furono coloro che seppero cogliere un mutamento di poetica nel regista, abbinato a quel senso di predestinazione che l'avrebbe portato fino alla morte cruenta. Nessuno, infine, colse che nella linearità della messinscena pasoliniana, composta da un regolare susseguirsi di totali e primi piani a pieno servizio della narrazione, c'è un momento, un unico momento in cui la regia prende il sopravvento sulla storia.

*Gesù Cristo viene issato sulla croce. Un raggio di sole lo illumina. Pochi passi davanti a lui, la madre in ginocchio su di un campo incolto mosso dal vento si dispera mentre dietro di lei gruppi di curiosi si avvicinano al Golgota per godersi lo spettacolo.*

Nero.

*Gesù Cristo (V.O.)*

*Voi udrete con le orecchie ma non intenderete, e vedrete con gli occhi ma non comprenderete, poiché il cuore di questo popolo si è fatto insensibile e hanno indurito le orecchie e hanno chiuso gli occhi per non vedere con gli occhi e per non sentire con le orecchie.*

Per circa 25 secondi la visione viene sospesa. E ciò coincide con l'unica licenza poetica che Pasolini si permette nell'arco di tutto il film. Perché quelle frasi, nel Vangelo di Matteo, vengono proferite dal Cristo molto prima della crocifissione (Mt, 13, 14-15), e riportano peraltro solo parzialmente una profezia di Isaia. Una profezia che parla di degenerazione e cecità, di crudeltà e incomprensione, di odio e della volontà di non sapere.

«Il mondo mi odia e non lo sa», scriveva Pier Paolo Pasolini in una nota a margine di un disegno nell'ottobre del 1962 in viaggio per Assisi...

## **COSI' CONOBBI PASOLINI. DI Domenico Notarangelo**

Quarantasei anni fa: Matera visse allora, nel 1964, uno dei rendezvous più prestigiosi e indimenticabili della sua storia. Un Grande della cultura mondiale, Pier Paolo Pasolini, approdava agli antichi rioni dei Sassi per girare il Vangelo secondo Matteo, pietra miliare nella storia del cinema di tutti i tempi; un film che ha fatto discutere e continua a far discutere. E che resta, ancora oggi, un punto di riferimento essenziale soprattutto per la cultura europea. Matera si trovò a svolgere il ruolo di nuova Terra Santa, e come tale consegnata alla storia, dopo il ritorno del Maestro dalla Palestina e da Israele, dove aveva tentato inutilmente di ritrovare tracce del mondo magico e struggente in cui si era svolta duemila anni prima la vicenda di Gesù: la sua passione, la sua morte e la Resurrezione. Quel mondo, si accorse Pasolini, non esisteva più, le sue orme erano state cancellate per sempre dalla furia devastatrice della storia. La modernità non aveva risparmiato neppure Gerusalemme, la Galilea e la Palestina. E allora ecco Matera: la nuova Terra Santa.

Ho vissuto in prima persona quella esperienza. A quell'epoca dirigeva la FGCI, federazione giovanile comunista che in provincia di Matera contava oltre duemila iscritti. Nella sede del partito, alloggiata allora al centro della città al numero 3 di via XX Settembre, in un giorno della primavera del 1964 vennero due persone che si presentarono come inviati di Pasolini. I dirigenti del partito comunista mi incaricarono di ascoltarli, di fare gli onori di casa. Sapevo già che Matera era stata scelta da Pasolini per alcuni set del film, ma non avrei immaginato che tale evento avrebbe potuto in qualche modo coinvolgere il partito e me personalmente. I due inviati si presentarono, erano l'aiuto regista Maurizio Lucidi e l'organizzatore generale del film Manolo Bolognini. Essi mi informarono di avere fondati timori che a Matera si potessero verificare incidenti per la presenza di Pasolini. Era già accaduto in altre città, dove di recente gruppi neofascisti avevano aggredito e picchiato il Maestro, considerato un intellettuale e artista comunista a cui bisognava chiudere la bocca. E perciò chiedevano a noi comunisti di dare una mano nella vigilanza contro eventuali aggressioni.

Io conoscevo bene la situazione politica della città, rassicurai Lucidi e Bolognini che a Matera Pasolini non aveva nulla da temere. Matera non era e non è mai stata una città estremista o turbolenta: vi dominavano due grandi forze democratiche, la Democrazia Cattolica e il PCI che insieme ottenevano un consenso elettorale che rasentava l'ottanta

per cento. Il MSI costituiva una esigua minoranza, e per la verità i suoi aderenti non si spingevano mai ad atti di violenza. I neofascisti riuscivano al più a mostrare i muscoli nelle sporadiche occasioni di calate elettorali del loro leader Giorgio Almirante e a fare di tanto in tanto sortite notturne per imbrattare i muri con i loro slogan. Il partito dello scudo crociato, proprio in quegli anni poteva contare sul suo più alto sviluppo organizzativo e su una straordinaria crescita elettorale e di influenza politica. Questa dunque era Matera nel momento in cui Pasolini metteva piede nella città dei Sassi. Non era pensabile un qualche tentativo degli estremisti di destra di organizzare aggressioni nei suoi confronti. Comunque, per non affidare nulla al caso e per dare sicurezza a Pasolini, organizzai ugualmente un servizio d'ordine. Fra i giovani della FGCI non mancavano certo ragazzi in grado di difenderlo. Pasolini alloggiava con la troupe al Jolly Hotel, nella centralissima via Roma, e doveva fare pochi passi per arrivare alla piazza che i materani chiamano "la fontana". Appena metteva il naso fuori dell'albergo decine di giovani gli andavano incontro impegnandolo in vivaci discussioni. Molto interesse aveva suscitato fra i materani anche Enrique Irazoqui, il giovane spagnolo che interpretava la parte del Cristo e parlava molto bene l'italiano. Era uno studente universitario antifascista, a rischio di arresto da parte del regime del generale Francisco Franco. Gran parte del suo tempo libero veniva a trascorrerlo con me nella sede della federazione comunista dove aveva la possibilità di leggere libri e giornali e discutere di politica. Solo recentemente, 43 anni dopo, ho potuto appurare che le cose stavano diversamente.

Dopo appena una settimana dall'inizio della lavorazione del film ci fu la svolta destinata a rinsaldare i miei rapporti con Pasolini. Un pomeriggio tornarono a trovarmi Lucidi e Bolognini. "Il Maestro – mi dissero – ha bisogno del tuo aiuto, ti vuole parlare". Andai a trovarlo in albergo. Era la prima volta che

potevo vederlo da vicino e parlargli. Pasolini mi venne incontro, mi strinse la mano, mi disse che aveva bisogno del mio aiuto per trovare alcune comparse che dovevano fare la parte dei farisei. "Ho una mia idea – gli dissi – di come dovevano essere quelle facce, ma preferisco che tu mi dica il tuo pensiero". Pasolini me lo chiarì in modo lapidario. "Sai – mi disse – devono essere facce stronze, fasciste". Anche la mia risposta fu lapidaria poiché avevo la



lapidaria poiché avevo la stessa idea: i farisei non potevano che avere facce stronze e fasciste. Nel giro di un paio di giorni gli mandai in albergo cinquantuno comparse, Pasolini ne scartò una sola, le altre andarono alla perfezione. L'ironia della storia volle che quelle comparse io andassi a cercarle nella sezione del partito comunista e nella Camera del lavoro. Ebbi poi modo di capire che migliore scelta non avrei potuto fare. Quei volti, nei costumi d'epoca e nei panni di coloro che vollero la morte di Cristo e ne decretarono la crocifissione, li rividi sul set nel castello federiciano di Gioia del Colle, ad Andria in Puglia, dove Pasolini andò a girare la scena in cui Gesù compare dinanzi ai sacerdoti circondati da scribi e farisei per essere giudicato. Quelle scene potei rivedere qualche giorno dopo nelle sequenze che il regista andava a visionare nell'allora Cinema Quinto in via Stigliani, dove attualmente ha sede l'Archivio di Stato. Pasolini inviava a Roma per mezzo di un corriere i negativi delle scene girate in giornata, e da Roma tornavano a stretto giro di tempo le pellicole che egli avrebbe visto in quella sala cinematografica per la scelta delle sequenze da montare. Si trattava, insomma, di premontaggio. Rividi dunque quei volti sul grande schermo: erano straordinari, di una espressività eccezionale. Capivo di aver scelto bene. Volti e persone comuni, normalissime, nella pellicola e sullo schermo subivano una incredibile metamorfosi fotografica. Quei volti, i panni che indossavano, costituivano la carnificazione delle turbe che duemila anni prima Gesù vide coi propri occhi, alle quali predicò, che lo seguirono osannanti per poi insultarlo e volerne la morte atroce sulla croce; ed anche il colpo d'occhio ambientale appariva identico, ed anche il vocio garrulo dei bambini non era mutato. Ed anche il pane, il pane di grano duro di Matera, ben si ambientava sulla tavola dell'ultima cena. Spesso seguivo Pasolini sul set. Lo osservavo mentre, con l'occhio incollato sulla macchina da presa, parlava fitto fitto con Tonino Delli Colli e con Maurizio Lucidi, dava disposizioni ai suoi collaboratori i quali a loro volta prendevano appunti, si riversavano nella folla delle comparse per dare ordine alla scena, poi il ciak del regista e intorno il silenzio dei curiosi. Nei momenti di sosta Pasolini si appartava, non si sedeva mai e mai mostrava segni di stanchezza. Era già concentrato sul successivo "si gira". I set più importanti di Matera furono organizzati in tre punti diversi, in relazione alle diverse situazioni. Nei Sassi ne furono preparati due, il primo nel Barisano, lungo le parallele di via Lombardi e via Fiorentini per i diversi passaggi della Via Crucis e per la travagliata fuga dell'apostolo Simone, interpretato da Settimio Di Porto – uno straccivendolo romano – mentre Gesù veniva condotto al Golgota. Mentre si giravano queste scene della passione di Cristo, fui nuovamente raggiunto da Lucidi e Bolognini.

"Il Maestro ha nuovamente bisogno di te, vuole affidarti la parte di una comparsa di qualità". E' questione di poche ore, mi rassicurò Pasolini, "devi fare il centurione". Ero in trappola, sospettavo che si sarebbe trattato di tempi più lunghi, altro che poche ore, lo avevo sperimentato accompagnandolo sul set nei giorni precedenti. Ma non potevo dire di no, e accettai. La mattina successiva il costumista mi fece indossare i panni del soldato romano, da quel momento ero il Centurione, con tanto di elmo bianco alla guida della Centuria imperiale che seguiva il mesto corteo. Il mio posto era proprio accanto a Cristo che portava sulle spalle la pesante croce. Anche una battuta in sonoro dovevo fare. Quando Gesù cadeva sotto la croce per la terza volta dovevo farmi avanti, allontanare con forza la marea di gente che lo seguiva, e rivolgermi ad un Cireneo gridandogli perentoriamente "ehi tu, porta quella croce" e assicurarmi che egli si sostituisse a Cristo sotto il legno. In quel momento, l'obiettivo della macchina da presa portata a spalla dall'operatore era puntato in zoomata sul mio volto. La scena fu ripetuta un paio di volte. Quella scena poi l'ho rivista sul grande schermo: il mio elmo bianco, il mio volto sudato e con la barba incolta, dominano la scena per alcuni secondi. A sera Enrique Irazoqui, il Cristo spagnolo, volle scherzarci sopra: "grazie Mimi, mi hai tolto da sotto la croce, hai alleviato le mie sofferenze". E quella sera volle anche offrirmi la cena. Anche Pasolini volle metterci del suo: "devi cambiare mestiere - mi disse – lascia stare la politica, dai retta a me, vieni a fare l'attore".

Altra location importante fu quella di Porta Pistola dove con materiale posticcio venne ricostruita una grande porta ad arco. Riproduceva l'ingresso a Gerusalemme dove Cristo arrivò a dorso d'asino nel tripudio della folla. Fu quella l'unica volta in cui condussi sul set Marisa, mia moglie, che portò in braccio Peppe, mio figlio che aveva appena due anni. Sui vicinati dei Sassi e lungo le scalinate che salgono al Caveoso erano state sistematiche a centinaia le comparse, che agitavano al vento rami di ulivo e palme al passaggio di Gesù, accolto come profeta e attorniato dai discepoli. La scena fu ripetuta più volte e da prospettive sempre diverse. E proprio lì, in quel luogo più e meglio che altrove, si aveva la sensazione di trovarsi in una Terra Santa vera, dove non c'erano voluti grandi sforzi per ricostruire i luoghi originali della vita e della passione di Gesù. E si capiva anche perché Pier Paolo Pasolini avesse scelto di ambientare a Matera gran parte del suo Vangelo. Aveva infatti spiegato in una lettera al produttore del film Alfredo Bini che nei luoghi originari del Vangelo in Israele e in Giordania, ch'egli aveva visitato l'anno prima c'era "sempre qualcosa di troppo moderno e industriale", e ciò li rendeva inadatti. Insomma a distanza di duemila anni la Terra Santa non esisteva più. E quindi

bisognava cercarla altrove. A Matera, per esempio, che fra l'Oriente Cristiano e l'Occidente romano e pagano era stata punto di incontro e di fusione delle diverse culture e religioni. E proprio nei Sassi di Matera e sulla murgia che le sta dirimpetto, Pasolini scoprì i luoghi del suo Vangelo. Qui non ebbe bisogno di ricostruire paesaggi posticci, o di perdere tempo nel selezionare le comparse che poté trovare invece negli abitanti degli antichi rioni materani. Gli bastò solo vestirli di qualche straccio. I loro visi erano proprio come quelli che Gesù avrà visto nelle sue peregrinazioni in Galilea, a Gerusalemme, lungo la Via Crucis. Quanto diversa la ricostruzione operata da Gibson quattro decenni più tardi! I costumi, ad esempio: non più stracci di povera gente, questa volta erano veri e propri costumi che solo la cinematografia americana sa usare. Il terzo set riguardò il luogo della crocifissione sulla murgia al di là della gravina dirimpetto al suggestivo paesaggio dei due Sassi materani. Fra balzi di roccia e sterpi Cristo percorse l'ultimo tratto della passione fino al posto prescelto per piantare le tre croci. In questo tratto della Via Crucis entrò in scena la figura della Madonna, interpretata da Susanna, la madre di Pasolini: una donna anziana dal viso dolcissimo contratto da immenso dolore, che spesso lo stesso regista, prima del ciak, ritoccava con le proprie mani. La Madonna era sorretta da due pie donne, una delle quali era Natalia Ginzburg nei panni di Maria di Betania, da Giovanni, il più giovane degli apostoli, un ragazzo comunista di Grosseto dai capelli folti e ricciuti di nome Giacomo Morante, da una comparsa di Gioia del Colle, Vito Mallardi. Anche in questo set fui impegnato nel ruolo di centurione a guidare la centuria lungo il cammino fino al Golgota. Dopo che Gesù e i due ladroni erano stati issati sulle croci, la macchina da presa tornava a puntare l'obiettivo sul mio volto nel momento in cui Cristo doveva spirare e, nella finzione cinematografica, si doveva sviluppare un violento cataclisma. Io interrompevo il gioco coi dadi e, guardando sconvolto la croce di Gesù, dovevo esclamare: "veramente costui era figlio di Dio". Dovetti ripetere la battuta più d'una volta, con la macchina da presa che mi riprendeva da differenti angolazioni. Questa scena poi non venne montata nella versione definitiva del film, ma potei ugualmente vederla in corso di premontaggio.





L'ultima fase della lavorazione del Vangelo venne trasferita a Massafra dove furono ambientate altre scene della Via Crucis.

Nonostante fossi impegnato nel ruolo del Centurione, riuscii ugualmente a scattare alcune foto, una quarantina. Nascondevo le macchine fotografiche sotto il gonnellino da soldato e quando non ero direttamente utilizzato nelle scene del film, le tiravo fuori e scattavo. Mi lasciavano fare, spesso fui a diretto contatto con Pasolini durante le pause e potei fotografarlo in diversi atteggiamenti anche dietro la macchina da presa. Una lunga sequenza riuscii a scattare alla Madonna in alcuni passaggi della Via Crucis; era seguita dal figlio Pier Paolo che con amore prima dei ciak, le si avvicinava per aggiustarle il velo sul capo. Nei pochi minuti che avevo a disposizione, scattavo le foto frettolosamente. Meglio mi riusciva farlo con la "Comet

tre", una camera che non aveva bisogno di particolari maneggi per predisporre lo scatto. Più complicato invece risultò l'uso della Voiglander, una macchina fotografica a mantice di più complesso utilizzo, che abbisognava di tempo per la messa a fuoco e lo scatto. La lavorazione del film a Matera durò oltre un mese, si lavorava con ritmi veloci. Bolognini mi confessò che non disponevano di molti soldi, perciò bisognava fare in fretta e non sprecare tempo. Nei pomeriggi, ogni giorno, dinanzi all'albergo si formavano capannelli di giovani e ragazze che aspettavano che Pasolini scendesse per strada con Elsa Morante o con Alfonso Gatto, con Enrique Irazoqui e con altri attori, in modo particolare con il cast dei discepoli di Cristo, povera gente come Simon Pietro, uno stracciarolo che parlava solo il romanesco delle borgate. Pasolini amava intrattenersi con i giovani che restavano affascinati dal suo modo di esporre i concetti, con parole chiare e dirette e con stile semplice, direi popolare e accessibile anche quando i concetti erano profondi e complessi. I ragazzi gli ponevano domande a tutto campo, argomento preferito la politica. Spesso, molto spesso era Pasolini che poneva domande ai giovani; avvertivo in lui l'interesse a sentirli circa le loro condizioni di vita, i libri che leggevano, gli autori che preferivano, se andavano a cinema e che film conoscevano. Talvolta

chiedeva anche cosa pensassero dello scontro politico in Italia, della classe dirigente italiana, del capitalismo e del proletariato, dell'Unione Sovietica e della società americana, sempre esprimendo un suo punto di vista. E sempre emergeva, nei suoi discorsi, la vocazione alla piena libertà del pensiero, alieno dai luoghi comuni delle ortodossie politiche e culturali. Era, insomma, l'anticonformista che parlava e la cosa piaceva molto ai giovani. Una volta, durante una cena, affrontò la questione dei Sassi. Mi chiese cosa pensassi delle leggi di risanamento, io gli dissi che si trattava di una grande conquista civile e di una vittoria del PCI. Del resto era stato Palmiro Togliatti, in un suo comizio a Matera in occasione delle elezioni del 18 aprile 1948, a definire i Sassi "una vergogna nazionale". Nessuno allora, nemmeno i comunisti si ponevano la questione del recupero e del risanamento degli antichi rioni materani. Importava solo tirar fuori la gente da quelle grotte. "Voi state commettendo un delitto", osservò Pasolini e mi spiegò che con lo svuotamento dei Sassi si dava un colpo mortale alla cultura del mondo arcaico. Per lui, Matera restava un luogo dell'anima. La storia ha dato poi ragione a Pasolini, e appena quattro anni dopo anche Carlo Levi venne a spiegare al mondo politico materano, soprattutto a quello di sinistra, che era stato un grave errore utilizzare i finanziamenti messi a disposizione della legge sui Sassi solo per costruire nuove case, svuotando gli antichi rioni. Ma il danno era fatto, e la storia dei decenni successivi dimostrò che Pasolini aveva visto giusto. E con molto anticipo. Per parecchie settimane seguì Pasolini sul set. Imparai a osservarlo. Lo ricordo molto sobrio, intenso in tutti i comportamenti. E' vero che gli piaceva parlare, ma impressionavano anche i suoi silenzi, lunghi e carichi di meditazione. Spesso l'ho visto con l'occhio incollato alla macchina da presa che egli stesso orientava prima che Tonino Delli Colli iniziasse il ciak.

Quando si arrivò alla fine della lavorazione del film, Pasolini volle ringraziarmi di persona per la collaborazione, forse sapeva anche che avevo rifiutato di ritirare il compenso per il lavoro fatto. Queste reliquie di memorie antiche, ancora oggi vive e presenti nonostante gli oltre quarant'anni trascorsi, me le sono portate dentro in religioso silenzio. Dopo di allora continuai a vedere i suoi film e a leggere i suoi libri. Il giorno del suo assassinio piansi. Piansi come un bambino. E tornai a rivivere le lunghe settimane della sua permanenza a Matera, consapevole di aver avuto il privilegio non comune della sua amicizia.

# IL VANGELO SECONDO MATTEO

1964

**Regia e Sceneggiatura** Pier Paolo Pasolini

**Fotografia** Tonino Delli Colli

**Musica** J.S. Bach, W.A. Mozart, A. Webern, S. Prokofiev, Missa Luba

**Montaggio** Nino Baragli

**Interpreti** Enrique Irazoqui, Margherita Caruso, Susanna Pasolini, Mario Socrate, Alfonso Gatto, Enzo Siciliano, Rodolfo Wilcock, Francesco Leonetti, Natalia Ginzburg

**Durata** 142 min.

Il film propone fedelmente la vita di Cristo, così come riportata nel Vangelo di Matteo. E' quindi un Cristo umano più che divino, che reagisce con rabbia all'ipocrisia e alla falsità e si oppone - rivoluzionario - all'istituzionalizzazione della religione.



MESSINA - Sala Visconti

Sabato 13 febbraio 2010 - ore 22.30

*Finito di stampare nel mese di Febbraio 2010 per il  
**Cineforum Don Orione** Messina*

*I diritti sui testi e sulle immagini sono riservati agli Autori  
Vietata la riproduzione in Italia e all'estero*

Stampa Digital Print, Messina

