Pasolini si addentra in Matteo: perché, come, dove

Un personale contributo analitico al centenario

Nuccio Lodato

Nella primavera del 1966 "Sipario" che, sotto la direzione nominale del suo editore Bompiani, e quella effettiva dell'immenso Franco Quadri era probabilmente, in quegli anni, la più bella rivista di spettacolo mai concepita in Italia, affidò all'altrettanto formidabile trio Kezich-Augias-Cosulich un'inchiesta-questionario ad ampio spettro sul tema *Cinema e teatro*. Venne coinvolto il fior fiore dello spettacolo italiano dell'epoca: ma mi è rimasta impressa la memorabile replica lapidaria di Pasolini alla domanda sul tema: "Chiunque può fare l'attore cinematografico". Risposta esatta ed estremamente condivisibile, come l'allora relativamente recente esperienza del neorealismo attestava, e come l'ancor fresco neofita della regìa aveva già dimostrato nei fatti: Citti in *Accattone* e *Mamma Roma*, Garofolo/Garofalo nel secondo film, Cipriani ne *La ricotta*, Davoli in *Uccellacci e uccellini* ne erano esauriente testimonianza. Ma carta -anzi, pellicola...- cantava anche coi numerosi amici "intellettuali" coinvolti via via in quei titoli come interpreti: l'Adele Cambria/Nannina e la detenuta anonima Elsa Morante in *Accattone*, il prete di Volponi in *Mamma Roma*, il "dentista/dantista" Gabriele Baldini e l'"ingegnere" Riccardo Redi in *Uccellacci*. A tutti, per taumaturgia registica, riusciva a non sfigurare assolutamente, pur ritrovandosi accanto la pur allora quasi principiante Asti nel primo film, addirittura la Magnani nel secondo e persino Totò nell'ultimo: per non dire del "regista" Welles e delle "attrici" Betti e Aldini ne *La ricotta*.

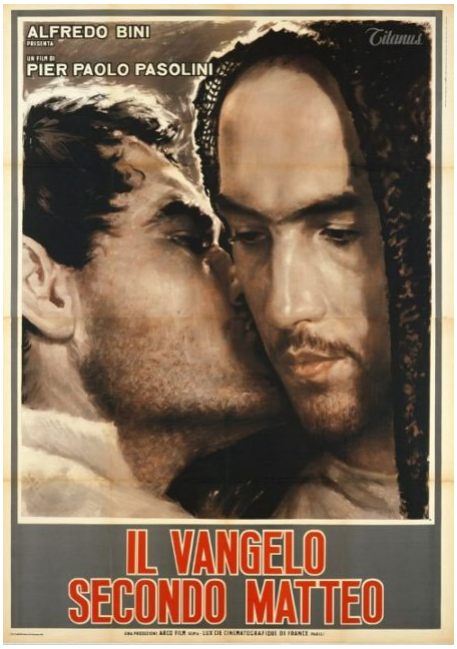
Ma il trionfo sublimante la teoria pasoliniana era stato, due anni prima dell'inchiesta, *Il Vangelo secondo Matteo*, dove l'autore aveva schierati fianco a fianco, senza il ben che minimo ricorso al campo professionale degli attori, colleghi letterari promossi ad apostoli (Gatto, Siciliano, Agamben), a sommi sacerdoti (il Caifa di Wilcock) o addirittura a regnanti (l'Antipa di Francesco Leonetti). Per non dire della formidabile intuizione di affidare alla madre Susanna il ruolo di Maria vergine anziana (coincidenza che si sarebbe rifratta sull'intero resto, poco più che decennale, della vita di Pasolini, fino all'atrocissima modalità della sua scomparsa con lei sopravviventegli). Ancora più irresistibile la scelta, poco più che casuale, di promuovere a Gesù di Nazareth lo studente spagnolo antifranchista Enrique Irazoqui: sul suo straordinario viso, che metteva in mora secoli di iconografia cristologica conformista, si sarebbe edificato stratificandosi di sequenza in sequenza il capolavoro assoluto pasoliniano.

Nell'estate del 2013 Marco Cicala del "Venerdì" di "Repubblica" ebbe l'idea di rintracciarlo, scovandolo, ormai alle soglie della settantina, a Cadaquès, in Catalogna, divenuta sua abituale dimora. Un'intervista perigliosa, rapportantesi insieme alla verità effettuale, come in più passaggi al dubbio gusto ai limiti del gossip, ma che ebbe se non altro il merito di far luce sulle modalità con le quali lo studente di Barcellona e militante comunista clandestino sotto Franco, in missione politica segreta in Italia, venne scelto al volo da Pasolini, che era stato da lui avvicinato per tutt'altre ragioni.

E' proprio la forza del volto di Irazoqui, divenuto perenne suo malgrado, a indurre e a guidare una rilettura ammirata del *Vangelo*, favorita dalla meritoria riedizione che Mustang Entertainment/Medusa ha appena offerto, recuperando la versione restaurata dal progetto "Cinema Forever" già commercializzata dalla Warner Italia nel 2013 e nel frattempo esaurita. Ma rivedendolo, risorge spontanea la preminenza di un altro interrogativo (lo confesso, mi solleticava da anni, senza essere il solo). Il tornare a un tentativo di comprendere minuziosamente, nei dettagli, il rapporto intercorso tra Pasolini "sceneggiatore" e regista, e il testo attribuito dalla tradizione all'apostolo.

Sceneggiatura e regìa di Pier Paolo Pasolini: appunto. Così recita il penultimo dei ventidue cartelli che, nel classico bodoniano nero su sfondo candido- mai abbandonato da *Accattone* a *Salò*: coerenza grafica anticipatrice, se si vuole, di quella analoga di Woody Allen...- offrono i titoli di testa del film. (Lo segue il conclusivo dalla proverbiale dedica: *Alla lieta, cara, familiare memoria di Giovanni XXIII*).

Vero come il suo cinema, per intuibili ragioni, non abbia mai necessitato di altri sceneggiatori (nel '68, con *Teorema*, la contestata prima veneziana precedette addirittura la decisione di pubblicarne la sceneggiatura-romanzo). Ma nel caso specifico del *Vangelo* la precisazione attributiva permane piuttosto sensazionale, perché, a ripetute dichiarazioni programmatiche e asserzioni a posteriori di Pasolini, l'autentico "sceneggiatore" avrebbe dovuto essere



considerato lo stesso apostolo-evangelista o chi per lui. Un conto infatti è inventarsi una storia originale (*Accattone* e *Mamma Roma*, che pure fanno riaffacciare in meglio al perduto mondo letterario che ne è alle origini, quello di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*; *Uccellacci e uccellini* come *Porcile*; gli episodi, in testa il passaggio supremo de *La ricotta*, e i numerosi film minori o di occasione). Un altro è trascrivere, pur se in maniera estremamente personale, Sofocle o Euripide, Boccaccio o Chaucer, le *Mille e una notte* o Sade. Ma un altro ancora, decisamente diverso, è il prendere sia pure direttamente le mosse da un testo che per i credenti è addirittura Parola di Dio... La "sceneggiatura", in tal caso, non può che essere la selezione non soltanto cronologica che il regista opera sul testo di Matteo: assai meno "fedele" e pedissequa, ove si visioni il film Nuovo Testamento alla mano, di quanto lui stesso non si proponesse o ritenesse.

Alcune premesse rapide per legittimare la pista di riflessione. L'attenzione diretta al testo del Vangelo, prassi raramente praticata. L'evidenza, rivedendo in maniera approfondita, reiterata e rallentata il film, di come Pasolini sia stato, in linea generale ma particolarmente in questo caso, il più straordinario, inventivo e originale cineasta italiano anche dal punto di vista stilistico e iconografico: certamente nel quindicennio 1960-75 in cui lavorò dietro la macchina da presa, ma con tutta probabilità in assoluto. (Lo ha dimostrato magistralmente lo splendido libro, purtroppo divenuto rarissimo, di Michele Mancini e Giuseppe Perrella:

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pierpaolopasolini corpi e luoghi, 1981). Che questo *Vangelo* abbia costituito non solo un eccezionale punto di svolta complessivo nella sua progressione artistica, ma a posteriori l'opera più atta a sintetizzarne, anche da un punto di vista, si sarebbe detto allora, "ideologico", e comunque socio-antropologico, l'intero percorso creativo e propositivo, non solo cinematografico. Ce lo conferma fulmineamente, quand'anche fossimo pervenuti a quell'inusitata pagina con qualche infondato residuo di dubbio, a poche battute dal finale, anche la citazione, improvvisamente *a schermo buio*, di Matteo da Isaia (6, 9-10 del profeta) che suggella di fatto l'intero assunto. Cogliendoci di sorpresa, poiché lì deliberatamente posticipata: nel testo attribuito all'apostolo non la si rinviene, come invece fa il film, nelle pagine finali consacrate alla morte e alla resurrezione del Cristo. Ma esattamente a metà (13, 14-15), in un capitolo integralmente consacrato alle parabole, di cui Pasolini aveva utilizzato in precedenza solo le poche battute conclusive non più in tale chiave (forse non a caso quelle dedicate all'incredulità dei compaesani nei confronti della predicazione di Gesù). Ecco però le parole, "promosse" a conclusive, che paiono simboleggiare senso e proponimento dell'intera operazione:

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

Le omissioni riguardanti i rarissimi capitoli che Pasolini salta a piè pari o quasi nella sua "risceneggiatura" non sono casuali. Poco frequentato è il 6, da cui si estrae solo la prescrizione del "Padre nostro" e il rimando comparativo-rassicurante agli uccelli dell'aria. Citato solo per la sua proverbiale chiusa sintetica (molta messe, pochi operai...) il 9, in parte "teologico" e in parte dedicato a ulteriori miracoli, che avrebbero effettivamente rischiato di suonare ripetitivi rispetto ai pochi intensamente raffigurati (in Matteo, ad esempio, il Signore moltiplica i pani due volte a poche righe di distanza, 14, 13-21 e 15, 32-38). Appena sorvolato, limitatamente all'elencazione nominativa dei Dodici e all'ammonimento loro rivolto di essere inviati come agnelli fra i lupi, con un ulteriore riferimento ai passeri e la celebre analogia incrociata tra il perdere e il ritrovare la vita, il 10. Totalmente ignorati il 15 e il 17, accomunabili ad una sorta di interlocutorietà fra disputazioni polemiche contro farisei e scribi e ulteriori miracoli (del secondo, è verosimile che Pasolini abbia rinunciato a tentare visivamente la Trasfigurazione, sia per intuibili difficoltà realizzative intrinseche che per obiettiva "distanza" dell'assunto dal discorso privilegiato come prevalente). Analoga sorte per il 19, del quale si salvano esclusivamente il *sinite parvulos* e il giovane ricco. Radicalmente omesso, rinunciando tanto alle ultime due parabole della prima parte quanto alla predizione quasi apocalittica del Giudizio Finale della seconda il 25, che in Matteo è l'ultimo prima della progressione conclusiva della Passione (26-28). Affrontata, questa, dal regista in una chiave di tragedia cosmica pienamente poetica, ma che potrebbe persino suscitare l'impressione di una certa qual rapidità sbrigativa, quasi allo scopo di accentuare evidenza e risonanza del passo profetico sopra riportato, che Pasolini pare ovviamente rivolgere ai contemporanei di allora (chissà cosa, eventuale centenario redivivo, avrebbe scolpito per quelli di adesso!).

Anche il senso di queste rinunce ed esclusioni aiuta a comprendere la linea di fondo delle opzioni pasoliniane. Le modalità di scelta, ove analizzate a fondo, possono diventare progressivamente rivelatrici degli intenti dell'autore. Ma anche della sua stessa opzione a favore del primo Vangelo, al di là della proverbiale mitologia della folgorazione assisiate. Il testo, tra i quattro non apocrifi, è quello più ricco di versetti dedicati al discorso diretto di Gesù (le sue parole virgolettate ne coprono circa 600, superando di alcune decine l'omologo-sinottico Luca, contro i soli approssimativamente 200 del sintetico Marco, e 380 del ben diversamente impostato Giovanni). Il Matteo che interessa e stimola a fondo Pasolini è quello, per intendersi rapidamente, della sistematica reiterazione *Guai a voi, scribi e farisei ipocriti* di 23 (13, 15, 16, 23, 25, 27, 29, per concludere al 33: *Serpenti, razza di vipere...* con quel che segue). Dà vita e forma allo straordinario e irripetuto basso continuo tonale con cui la voce doppiante qui impagabile di Enrico Maria Salerno accompagna e sostiene la prestazione altrettanto eccezionale, a livello di mimica facciale e attitudine fisica, appunto di Irazoqui.

Da qui passava la "collera di Pasolini" che aveva dato, unitamente al "deserto di Antonioni", il titolo all'articolo di "Cinema Nuovo" col quale Adelio Ferrero, "promosso" a prendere per la prima volta nella storia del periodico il tradizionale ruolo del direttore Aristarco, aveva riferito ai lettori della mostra veneziana del '64, la seconda delle sei dirette da Chiarini, serie destinata a finire -immeritatamente...- male nel '68, ancora con in primo piano, in direzione ostinata e contraria, il Pasolini di *Teorema*. Il titolo aristarchiano riassumeva il senso ultimo di quella remota rassegna, in cui pure avevano brillato altri titoli non effimeri: un capolavoro quale l'*Amleto* di Kosintzev, *Una donna sposata* di Godard e *Per il re e per la patria* di Losey. Rileggendo oggi quel contributo, ma soprattutto rivedendo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

i corrispondenti film, risulta un po' problematico (se proprio si volesse stare al gioco dell'ottica concorsuale…) accettare che il Leone d'oro finale fosse toccato all'Antonioni di *Deserto rosso* anzi che al Pasolini del *Vangelo*, forzatamente accontentatosi dell'immancabile "premio speciale della giuria". Il tempo ha lavorato tanto a favore del secondo film quanto a detrimento dell'altro: ma non sarebbe certo stato quello né il primo né l'ultimo svarione di una giuria veneziana. Nonostante la presiedesse quell'anno lo scafatissimo Mario Soldati, e ne facesse parte -non si ardiva ancora ricorrere a cineasti, attori o a tecnici da passatoia rossa, preferendo loro critici e studiosi: bei tempi…- l'allora fior fiore della storiografia e della teoresi cinematografica mondiale: il tedesco poi naturalizzato statunitense Arnheim, il danese Brussendorf, l'inglese Dickinson, lo spagnolo Munoz Suay, il polacco Toeplitz e il mitico francese Sadoul.

Dopo la digressione nostalgico-rievocativa (gli eventuali amici lettori perplessi si riguardino senza soluzione di continuità e l'Antonioni e il Pasolini e poi mi sappiano dire…), un rapido ritorno all'analisi testuale già abbozzata.

L'italianista anglo-polacco, emerito di Cambridge, Zygmunt Baranski, nel 1999 aveva pubblicato in un volume miscellaneo irlandese un suo studio in materia, poi opportunamente tradotto dal meritorio apripiste, in fatto di cinema spirituale, Tomaso Subini (è il terzo dei *Tre studi* sul film pubblicati per sua cura a Milano dalla Libreria Cortina nel 2010). L'analista si occupa proprio, con un suo metodo, della questione sopra delineata. Ma constata a sua volta come la "fedeltà alla fonte" reiteratamente annunciata da Pasolini non sia sempre confermata dalla realtà testuale del film. Persino quando il regista afferma "non ho cambiato una parola del testo sacro" (conferenza-stampa veneziana e non solo), la convinzione non combacia esattamente con una realtà testuale che, ove si visionasse il film a Vangelo-libro chiuso, parrebbe invece avvalorarla. "L'opinione diffusa" annota appropriatamente Baranski "che il *Vangelo secondo Matteo* sia un'imitazione fedele della sua fonte non è sorprendente per il fatto di essere apertamente supportata dal dialogo del film che, come nella sceneggiatura, normalmente ripete il testo di Matteo parola per parola. Tuttavia, è difficile trovare questa definizione del film soddisfacente" (una sintesi forse più efficace introducendo al posto dei due avverbi un solo "apparentemente"). Di recente Matteo Marelli, nella sua rubrica settimanale per la "Cineteca di "FilmTV"", che non a caso s'intitola felicemente proprio… "Secondo Matteo", ha definito il *Francesco Giullare di Dio* di Rossellini "un'opera seminale" anche rispetto al *Vangelo* pasoliniano. In coincidenza lo stesso Marelli ha recensito l'ultimo spettacolo degli Anagoor, *L'italiano è ladro*, (dal fino alla loro ripresa pochissimo noto poemetto plurilingue omonimo di Pasolini, anticipato frammentariamente nel '55 su "Nuova Corrente", infine pubblicato postumo e valorizzato dall'acribia

di Lisa Gasparotto di Milano-Bicocca). Ne ha posto in luce una caratteristica di fondo che perfettamente si attaglia alla "collera" senso ultimo anche del successivo film dal suo stesso concepimento: "è qui che Pasolini comincia a dare forma a quel rispecchiamento nella rabbia furiosa degli ultimi, mosso dal desiderio di prestare la propria coscienza a chi non ne ha: "la nostra speranza è ugualmente ossessa: / estetizzante, in me, in essi anarchica" recitano i versi de *La religione del mio tempo*". Baranski, a proposito dell'effettivamente poco eludibile raccordabilità *Giullare/Vangelo*, sviluppava invece un ragionamento in altra chiave: "Quando uscì, *Il Vangelo* era parte di una tradizione nazionale nella quale le sensibilità neorealiste erano ancora forti: è difficile immaginare che esso possa essere stato letto diversamente che in termini "realisti". Di conseguenza, a quel tempo furono fatti frequenti paragoni critici con *Francesco*. Naturalmente tale percezione ha rinforzato la credenza, e da questa è stata rinforzata, che il film sia fedele alla sua fonte: riesce a presentare un ritratto "reale" perché segue Matteo, un'importante autorità su Cristo". Sarà: ma l'attribuzione 2022 a Rossellini di aver realizzato un'opera seminale da parte di Marelli mi sembra più fondata, attuale e … "realistica" delle perplessità '99 di Baranski sui trascorsi schematismi della sensibilità nostalgica neorealistica.

Comunque sia prosegue, lo studioso, elencando alcuni cambiamenti "dettati dallo sforzo di Pasolini di riordinare il Vangelo": la cancellazione già rammentata delle ripetizioni; la rinuncia a dettagli che avrebbero comportato lo sviluppo di nuovi episodi (ne fa le spese il pur straordinario Giovanni Battista di Mario Socrate); le formule narrative reiterate, proprie del linguaggio evangelico, che sarebbero suonate ridondanti. Ma tra le tentazioni satanic he nel deserto (4, 1) e l'ingresso a Gerusalemme (21, 1) viene alterata "la struttura del pannello centrale omettendo intere sezioni dell'originale": ultra-compendiato, anche nella diretta enunciazione, addirittura il discorso della montagna, ad esempio. Né mancano commutazioni in discorso diretto di passaggi evangelici narrativi, e viceversa. O sintesi "arbitrarie" di passi distanti tra loro, quando non neppure esistenti. Così la guarigione dello storpio che getta le grucce in Pasolini raggruppa "arbitrariamente" le pericopi 9, 6, 16, 2 e 4, 8, seguita "a sorpresa" da 12, 14 mutuato in diretto: ma il miracolo del film, non lo si ritroverà né in Matteo né negli altri Vangeli ("a meno che uno non confronti questo episodio con l'originale, la portata dei cambiamenti di Pasolini difficilmente può essere notata", chiosa doverosamente qui una volta per tutte Baranski). Felicissima è stata certamente la sua intuizione quando ha identificato in un passaggio certo tanto icastico quanto inesplicato una miracolosa cacciata di demoni, genericamente riferibile a 4, 24, che non figura nello schema analitico accluso, frutto ultimo di questo paziente vaglio, perché non riferibile né esplicitamente né implicitamente a nessuna citazione vocale presente nell'assunto (peraltro la corrispondente successione di pericopi accreditata da Baranski è imprecisa).

Giustissima pure la sua osservazione sul fatto che, dopo Cristo, l'autentico personaggio-chiave del film di Pasolini sia Giuda. Nel 1986, riuscendo ad esporlo alla Mostra di Venezia… due anni dopo, Paolo Benvenuti debuttò nel lungometraggio con un titolo e un tema per allora inattesi e sorprendenti, *Il bacio di Giuda*: "tratto dai quattro *Vangeli* cattolici e dai sette apocrifi, il film partiva dall'idea che il tradimento di Giuda fosse stato un atto indispensabile per la missione di Cristo e la salvezza dell'umanità" (Morandini). La tesi mi coinvolse particolarmente, al di là dello straordinario valore subito palesato del regista pisano che tuttora reputo (non perché coetaneo e amico…) indubbiamente tra i maggiori cineasti italiani del più recente periodo: lo avrebbero puntualmente confermato, senza passi falsi e

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

anzi in splendida progressione, tutti i cinque lungometraggi realizzati nel ventennio successivo. Certo ebbe comunque un impatto ben più incisivo del *Giuda* con cui Raffaele Mertes, sull'onda del grande Giubileo 2000 e del conseguente rilancio dell'interesse per il cinema "spirituale", avrebbe concluso, l'anno successivo, la sua tetralogia, -televisiva in tutti i sensi- *Amici di Gesù* per Canale 5 (i tre titoli di poco precedenti erano stati dedicati a Giuseppe, Maddalena e Tommaso). La figura del discepolo-traditore ha del resto intrigato non poco l'intera area artistica del '900, dal sacrosanto Nobel Borges di *Finzioni* con il poi anche bertolucciano (*Strategia del ragno*) "tema del traditore e dell'eroe", all'inopinato suo collega di premio svedese Bob Dylan, a Peter Van Greenaway (il romanziere inglese, da non confondersi col suo quasi omonimo grande regista connazionale: *Judas!*, 1972). Per non dire ovviamente del cinema che, senza far riferimento diretto agli innumerevoli titoli sulla figura e la vita di Cristo, a cominciare dal *Giuda* del maestro del muto Giulio Antamoro (1919) per finire al paradossale *Giuda uccide il venerdì* che segnò l'esordio di Stelvio Massi (1974), non si è certo mai negato l'attenzione alla figura.

Devo peraltro confessare che, fin dai tempi del catechismo e ancora più da adulto, dinamica e logica del "tradimento di Giuda" nella Passione mi sono sempre rimaste oscure e misteriose. Ho perfettamente chiaro, naturalmente, di non essere né il primo né l'ultimo a registrare questa incertezza: ma la recentissima uscita di *Gesù e Giuda* di Amos Oz (Feltrinelli 2022), cogliendomi oltretutto alle prese con il recupero di questo vecchio lavoro interrotto ma non abbandonato, ha riportato anche per me all'attenzione un tema sul quale sono venute stratificandosi intere biblioteche. Si tratta di uno snello, piccolo testo di una trentina di pagine: una conferenza che il tanto brillante quanto profondo scrittore israeliano tenne a Berlino e reiterò a Gerusalemme in occasione del conferimento di due premi assegnatigli negli ultimi mesi di vita, con riferimento al suo immediatamente precedente romanzo *Giuda* (a sua volta tradotto nel 2014 dall'esclusivista della sua *opera omnia* Feltrinelli, ma che non tratta direttamente della vita dell'apostolo infamato). La sua rapida opera estrema, "stupenda nella forma e illuminante nello svelamento della biografia intellettuale e sentimentale", come ha commentato Wlodek Goldkorn su "Robinson" del 16 aprile, definendone l'assunto "insolito, e anche per questo estremamente interessante".

Lo precede un'ancor più sintetica, assai intonata introduzione di Erri De Luca il quale oltretutto ci ricorda meritoriamente che "la strepitosa formula di amare il vicino come se stessi non è un estremismo cristiano, ma formula imperativa del libro *Levitico*, terzo del *Pentateuco*". *Levitico* 18, 19 anticipa infatti alla lettera l'immenso insegnamento di Cristo (*Matteo* 22,39) che verrà ripreso fedelmente da Paolo nel rivolgersi tanto ai *Romani* (13, 9) quanto ai *Galati* (5, 14).

Mi sto dilungando scientemente su Giuda perché il punto in cui il Pasolini del film, pur nella sua dichiarata e programmatica adesione letterale al testo del primo Vangelo, si distacca più sensibilmente da Matteo, propendendo piuttosto per il più tardo Giovanni, è proprio quello inerente il più problematico degli apostoli e il suo estremo comportamento. Di nuovo qui giustamente Baranski: "Il Vangelo di Giovanni è un importante sottotesto della visione pasoliniana di Cristo". Tanto è vero che nelle sequenze conclusive della crocifissione il regista sottolinea la stretta presenza del più giovane tra i discepoli, della quale in Matteo non vi è la minima traccia, mentre Giovanni descrive dettagliatamente le parole del Signore agonizzante che, in punto di morte, gli affida sua madre (19, 26-27). Attrattiva, del resto, ammessa dallo stesso Pasolini nel volume-intervista americano di Oswald Stack (*Pasolini on Pasolini*, ora nel suo "Meridiano" *Saggi sulla politica e la società*, p. 1343): "Personalmente il Vangelo secondo Giovanni mi piace anche di più, ma pensai che per farne un film quello di Matteo fosse il migliore".

Nell'insieme del Nuovo Testamento Giuda compare, complessivamente, un numero limitato di volte. Viene selezionato dal Signore tra i dodici apostoli della prima chiamata, e i tre sinottici non si peritano di anticipare subito, all'unisono, che rivestirà il ruolo del traditore (pericopi relative: *Matteo* 10, 4; *Marco* 3, 19; *Luca* 6,16). *Giovanni*, nella sua indipendenza, la prima volta che lo nomina gli dà anche del ladro (12, 6). Altrettanto sinotticamente lo rappresentano tanto quando Gesù ne smaschera il tradimento durante l'ultima cena (*Mt* 26, 21-25; *Mc* 14, 18-21; *Lc* 22, 21-23), come allorché va a "vendere" il Maestro ai capi dei sacerdoti (*Mt* 26, 47-50; *Mc* 14, 43-46; *Lc* 22, 47-48). Nel primo di questi due decisivi snodi Giovanni, da parte sua, va suggestivamente per la propria strada: nel drammatico confronto tra il Signore e Giuda alla cena mette in scena se stesso (13, 21-30, con la precisazione aggiuntiva in dettaglio: "Allora, dopo il boccone, entrò in lui Satana" [27]. Nel secondo invece, appare sinteticamente più accodato ai sinottici (18, 2-5). Il suicidio per impiccagione di Giuda, istantaneamente *folgorato* da Pasolini, è appunto solo in Matteo (27, 3-9). Luca, in quegli *Atti degli Apostoli* che costituivano originariamente una sorta di continuativo… *spin off* del suo splendido Vangelo, fa riepilogare a posteriori per sommi capi la vicenda e il suicidio direttamente per bocca di Pietro, nella circostanza del dover sostituire il dodicesimo apostolo (nonostante i seguaci fossero nel frattempo divenuti, emblematicamente, 120!), ruolo cui verrà elevato Mattia (1, 14-26). Questa l'ultima evocazione neotestamentaria di Giuda. Allora risulta chiaro perché nel film gli straordinari, appunto, Giuda di Otello Sestili e Giovanni di Giacomo Morante risultino più presenti e incisivi dello stesso Pietro di Settimio Di Porto. D'altronde ancora Baranski ha decrittato un altro passaggio del "sottotesto" giovanneo nel *Matteo* pasoliniano: "Il fatto che Giuda gestisca la cassa nell'episodio delle olive è basato su di un brano del Vangelo di Giovanni": quello stesso 12, 6 sopra evocato. Infatti in Pasolini il breve momento in cui alcuni apostoli di nutrono fuggevolmente di -probabili…- olive è un passaggio che non trova alcun riscontro nel testo di riferimento. Allo stesso modo, e più radicalmente, Pasolini sostituisce d'un colpo secco, nell'imminenza della Passione, l'episodio di Maria di Betania e del suo unguento nella versione di Matteo (26, 7-13), sostanzialmente confermata da un altro sinottico (*Marco* 14, 3-9; in *Luca* 10, 38-42 questa Maria compare invece solo fuggevolmente e in tutt'altro contesto) con quello di Giovanni (12, 1-8). E' solo qui, infatti, che la protesta per il presunto spreco del prezioso balsamo versato

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sul capo del Messia viene proferita individualmente da Giuda, anzi che dagli apostoli coralmente: e solo qui, del pari, il tradimento appare quasi una risposta d'impulso al rimprovero di conseguenza subito, con un nesso di casualità che in Matteo e Marco potrebbe ritenersi, al massimo, adombrato ("Pasolini stabilisce una connessione causale tra i due eventi, mentre nel Vangelo di Matteo [e in quello di Marco, n.d.r.] l'azione di Giuda è molto meno giustificata" [Baranski]. Solo Giovanni precisa, d'altra parte, in questi stessi passaggi, l'identità di Maria quale sorella del resuscitato Lazzaro, a sua volta peraltro personaggio e oggetto di intervento miracoloso solo in questo tra i quattro Vangeli (11, 1-44: la più distesa, drammatica e dettagliata cronaca di un miracolo dell'intero Nuovo Testamento). Della risurrezione di Lazzaro, per inciso, Scorsese avrebbe fornito un'insuperata rappresentazione nel suo arcidiscusso quanto fondamentale *L'ultima tentazione di Cristo* (1988). Mentre è curioso che il quarto evangelista indichi in Maria l'emblematica benefattrice del Signore esattamente un capitolo prima della descrizione stessa del gesto (in 11, 2 si dà per noto quanto in realtà accade solo… in 12, 3 sgg.!).

La conclusione cui perviene Baranski è estrema: "Il film, considerato adattamento fedele di un testo biblico, non solo diverge fortemente dalla sua fonte, ma in effetti sfida lo status di quella fonte". A mio sommesso giudizio, non è proprio così, ma lascio volentieri a chi avesse tempo e voglia di rivedere, rileggere e confrontare le conclusioni. Certo, quando Baranski tende a concludere che "nello strutturare il film, Pasolini si sostituisce a Matteo come nuovo *evangelista* e come fonte di informazioni su Cristo" l'esagerazione è indebita ed evidente, sebbene sia paradossalmente vero che "nel film Matteo è marginalizzato come personaggio: gli è dato meno spazio che a qualsiasi altro apostolo. Pasolini letteralmente lo espelle non includendo nel film l'episodio della sua chiamata (9, 9) che aveva invece preparato come un momento autonomo nella sceneggiatura" (il riferimento è al volume garzantino sul film curato all'epoca da Giacomo Gambetti: chi ce l'ha se lo tenga stretto…).

L'approccio di Oz alla questione Giuda, per chiudere anche con lui, è assai più semplice e lineare. Nella prima parte della conferenza (la seconda è una sorta di autodisamina dei rapporti fra i tre personaggi -contemporanei- del suo di poco precedente romanzo omonimo), partendo dalle ricerche specialistiche del prozio Joseph Klausner, pubblicate fra gli anni Venti e Trenta, lo scrittore osserva che "Gesù di Nazareth visse da ebreo e morì da ebreo. Non gli venne mai in mente di fondare una nuova religione […]. Ciò cui veramente mirava era purificare il giudaismo da quelle che gli sembravano certe pratiche distorte, che spesso vedeva come formalistiche, ritualistiche e ridondanti. Per molti versi, Gesù calcava semplicemente le orme dei profeti biblici risoluti e furenti come Geremia e Amos, che spesso esprimevano in una sola magnifica frase sia lo sdegno che la pietà". D'altronde, se il compito di Giuda era quello di favorire l'esecuzione salvifica di Cristo, difficile sostenere che non sia stato pienamente assolto: in caso contrario, restano misteriosi parecchi passaggi degli stessi testi evangelici, come in fondo è suggestivo e giusto che sia.

E' appena il caso di precisare che con questa disamina non si sia assolutamente inteso denunciare "difetti" del film, né tanto meno assumere una veste di intransigente difesa puristica dell'integrità della Sacra Scrittura, anzi! Anche perché chi riveda il film si accorgerà presto del fatto che Pasolini, prima e più ancora che sulle parole di Cristo e dell'evangelista che le riecheggia, gioca -vittoriosamente- la partita del suo capolavoro sugli straordinari silenzi e sui misteriosi e inaspettati raccordi che congiungono ciascun parlato al successivo. Non sono sicuro che al *Vangelo* possano attagliarsi le parole che l'autore qualche anno dopo avrebbe utilizzato, forse ottimisticamente, per congedare *Il Decameron* (le ha rammentate Massimo Raffaeli in un bell'articolo per "Alias" del "manifesto" il 20 marzo): "E' un film di popolo, sul popolo e anche per il popolo". Ma qui, tuttavia, viene chiamato genialmente in causa, come in tutti i film destinati davvero a durare e a crescere nel tempo, il lavoro dello spettatore: secondando, favorendo e interpretando una progressione innanzitutto visiva la cui "popolare" maestosità ha pochi riscontri -ammesso e non concesso che ne abbia…- nel cinema di allora, e tanto più di adesso. Si giunge quasi, al termine di un itinerario che temo abbia chiamato in causa più del dovuto la pazienza dell'ipotetico lettore per assurdo giunto fin qui, alla paradossale conclusione che le lunghissime, reiterate sequenze, inventive o tradizionali, concepite come piani progressivi o delegate alla camera a mano, sono forse più importanti e decisive delle stesse… parole del testo, rispettate o manipolate che siano state dal regista-sceneggiatore! Come ebbe ad affermare ancora Pasolini (e lo ricitò giustamente Giulio Cattivelli nella sua recensione del 17 dicembre 1964 per "Libertà" di Piacenza) il film intendeva porsi "come qualcosa che contraddica radicalmente la vita quale si sta configurando all'uomo moderno: la sua grigia orgia di cinismo, ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo nei connotati della massa, odio per ogni diversità, rancore teologico senza religione". 1964: ma sembrano parole con ancor maggiore motivazione ed evidenza scritte oggi, dopo i già trascorsi anni di *long Covid* ovunque e i primi mesi di, c'è ragione di temere, ipotizzabile *long war* nell'Est europeo.

Nuccio Lodato

P.S. Mantenuta l'intera trattazione su altre coordinate, insorge il timore di non aver fatto comprendere a sufficienza, pur avendolo definito esplicitamente tale in più passaggi, come, a mio modesto avviso, Il Vangelo sia non soltanto il capolavoro assoluto di Pasolini, ma un film epocale nel cinema -non solo italiano- di ogni tempo. Si fosse involontariamente insinuato qualche dubbio in merito, meglio dissiparlo assai nettamente ora.

Pasolini legge (e…rilegge) il testo di Matteo

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

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

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