

LOREDANA CASTORI

*L'impossibilità nel cinema del puro «monologo interiore»:  
la presenza di Leopardi in Pasolini.*

In

*L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),  
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,  
Roma, Adi editore, 2017  
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LOREDANA CASTORI

*L'impossibilità nel cinema del puro «monologo interiore»:  
la presenza di Leopardi in Pasolini.*

*Il Pasolini saggista teorizza l'impossibilità nel cinema del monologo interiore, in quanto non ha «la capacità di interiorizzazione e di astrazione che ha la parola». Il lungo monologo interno, nei momenti più puri, ha bisogno della sua stessa purezza per manifestarsi, per rivestire una forma: «la metafora sfumata, appena percettibile, l'alone poetico di un millimetro di spessore – quello che distacca di un soffio e di un abisso il linguaggio di A Silvia dal linguaggio petrarchesco-arcadico istituzionale – nel cinema non parrebbe possibile». Partendo da queste acute osservazioni, l'esegesi critica seguirà le tracce che conducono al rapporto Pasolini- Leopardi, con recuperi ideologici e dinamiche intertestuali.*

Attraverso un elaborato tessuto di topoi, non solo linguistici ma anche retorici, con un accurato sistema semiotico, la presenza di Leopardi attraversa l'opera pasoliniana. Si passa dai riferimenti espliciti come *Un canto di Saffo* e al *Villanello della Ginestra*<sup>1</sup> a quelli più impliciti della presenza/assenza nell'immagine e nella scrittura cinematografica. Il nesso, molto forte, è evidente per antitesi, nella verità come intima contraddizione, nella distinzione tra scrittura letteraria e scrittura cinematografica.

Il cinema – sottolinea Cerami – non offre molte opportunità ai movimenti interni del pensiero, sopporta con difficoltà le intrusioni linguistiche «innaturali», rotture repentine del lessico.[...] Il cinema, arte per l'organo della vista, pretende che l'autore sia in grado di mettere in scena i sentimenti di un personaggio [...] attraverso il suo agire e il suo dire (mentire). [...] Il lettore potrà far suo il linguaggio letterario della sceneggiatura solo a condizione che decodifichi il senso delle parole trasportandolo dalla verbalizzazione all'immagine.<sup>2</sup>

Il motivo leopardiano della notte illuminata dalla bianca luce lunare domina il primo degli undici poemetti delle *Ceneri*.<sup>3</sup> Nel viaggio teatro di «dossi risuonanti» e «ebberi calcinati» vi è la deserta solitudine silenziosa del poeta, il solido nulla, che coinvolge la luna

[...]Così intera  
sul vuoto del mare<sup>4</sup>

Un mare come luogo della proiezione individuale di sé e ne rappresenta i limiti: il vuoto e il pieno, il mondo dei vivi e quello dei morti. Il vuoto come eco lacerante, infinito, senza tempo che anticipa il senso abissale della morte. Il tema rimbalza nella stasi del sonno di Ilaria del Carretto, scolpita da Jacopo della Quercia, emblema dell'Italia perduta nella morte e nei «secoli vuoti» della storia.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Pasolini a proposito di Pascoli (Da «Antologia della lirica pascoliana», *Il poeta degli iloti, Il giorno*), parla di «paesaggi un poco leopardiani nella loro parca obbiettività». Cfr. P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, 140.

<sup>2</sup> P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, Milano, Mondadori, I, 2001, XXXI-XXXVI.

<sup>3</sup> Come sostiene Calvino, nelle *Lezioni Americane*, la luna appartiene a Leopardi: « in un primo momento volevo dedicare questa conferenza tutta alla luna: seguire le apparizioni della luna nelle letterature di ogni tempo e paese. Poi ho deciso che la luna andava lasciata tutta a Leopardi. [...] Le numerose apparizioni della luna nelle sue poesie occupano pochi versi ma bastano a illuminare tutto il componimento di quella luce o a proiettarvi l'ombra della sua assenza». Cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane, Leggerezza*, Milano, Mondadori, 1998, p.31.

<sup>4</sup> P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, I, 2003, 775.

<sup>5</sup> Ivi, 777.

Ilaria, candida come la luna del *Bruto Minore*, ma anch'essa imprigionata in «sempiterni calli»<sup>6</sup> ed «eterni giri», distaccata in una «calma/ lontananza»,<sup>7</sup> dove l'enjambement trasmette un senso di purezza illesa, come nella *Sera del dì di Festa*, in cui lo sguardo di Leopardi è rivolto alla luce lunare, in una prospettiva aerea proietta ombre e porta serenità alla fanciulla che dorme:

Sotto le sue palpebre, nel suo  
 Sonno, incarnata, la terra alla luna  
 Ha un vergine orgasmo nell'argenteo buio<sup>8</sup>

Nella luminosità offerta dall'argenteo buio si dispiegherà il senso del sogno di Alceta, il chiaro lume del *Tramonto della luna* dove la parola assorbe dell'argenteo alone l'incanto luminoso

Quale in notte solinga  
 Sovra campagne inargentate ed acque  
 [...] scende la luna e si scolora il mondo.<sup>9</sup>

I versi di Pasolini richiamano la componente mitica della morte, i due volti di Persefone, quello afroditico allusivo alla condizione di non esistenza pura, e quello terribile come «frutto della degenerazione».<sup>10</sup> L'influenza profonda si può riscontrare nell'epilogo di *Amore e morte*, dove l'immagine della morte come vergine divina evoca quella del sonno, o in *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*:

Ivi fia d'ogni tempo il tuo soggiorno  
 Forse beata sei; ma pur chi mira  
 Seco pensando, al tuo destin sospira.  
 [...] Ma nata al tempo  
 Che reina bellezza si dispiega  
 Nelle membra e nel volto  
 Ed incomincia il mondo  
 [...] e cangiar con gli oscuri  
 silenzi della tomba i dì futuri.<sup>11</sup>

Il controcanto nella scrittura cinematografica è rappresentato dal volto gorgoneo della luna che dimostra solo il «falcetto argenteo», emblema notturno di Medea ma anche apprensione inconscia dello scrittore per la stratificazione dei significati metaforici :

Il sole sta tramontando dietro la finestra di Medea. Il suo disco rosso arde di una luce quieta. Attraverso l'altra finestra nell'aria violetta, si vede il falcetto argenteo della luna.<sup>12</sup>

La luna in Leopardi rappresenta la conciliazione degli opposti, luce-buio (*Spento il diurno raggio*), spazio psicologico dell'anima come in *Alla Luna*, con tutta la sua carica poetico evocativa, Pasolini diversifica la prospettiva di Medea, con una luna caratterizzata da un'immagine assolutamente negativa e inquietante:

<sup>6</sup> G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, vol. I, 1987. Cfr. *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, v.6, p. 84; v.101, 86.

<sup>7</sup> PASOLINI, *Tutte le poesie...*, 777.

<sup>8</sup> Ivi, 778.

<sup>9</sup> LEOPARDI, *Poesie e prose...*, vv.1-2; v. 12, 121.

<sup>10</sup> Cfr. A. FERRARIS, *L'ultimo leopardi*, Torino, Einaudi, 1987, 77.

<sup>11</sup> LEOPARDI, *Poesie e prose...*, vv. 24-26; 28-31;39-40, 108.

<sup>12</sup> PASOLINI, *Per il cinema...*, *Medea*, 1268.

A una finestra il sole si va spegnendo, è un confuso, minerale rossore. All'altra finestra la luna si fa sempre più nitida e affilata, nel luore violetto. [...] Medea va verso la finestra da dove si intravede la luna tagliente che getta intorno la sua luce celeste. [...] Come d'improvviso risorge il sole; il suo disco purissimo, appena sorto dei lavori d'oriente, scintilla in mezzo alla finestra.<sup>13</sup>

La metafora creata per coazione dell'immagine del sole si avvicina solo al *Tramonto della luna* dell'ultimo Leopardi, in cui muore la luce e si scolora il mondo. Una luna che è proprio Persefone - Kore con il suo «volto gorgoneo [...] quale affiora dal riso nullificante degli Dei». <sup>14</sup>

Tosto vedrete il cielo  
 Imbiancar nuovamente, e sorgere l'alba  
 Al quale poscia seguitando il sole,  
 e folgorando intorno  
 con sue fiamme possenti  
 di lucidi torrenti  
 inonderà con voi gli eterei campi.

Dove vi è il contrasto tra la vita della creazione, che di giorno in giorno si rinnova e rinasce e il destino per sempre sigillato dalla morte. Il Sole con le sue fiamme possenti rimanda al fuoco di Medea:

MED: Perché cerchi di passare attraverso il fuoco? Non potrai farlo.  
 È inutile tentare. Se vuoi parlarmi puoi farlo, ma senza avermi vicino né toccarmi.<sup>15</sup>

Ma è la luna che vela e rivela le cose in un teatro interiore verso la coscienza infatti in *Timor di me?* All'intertestualità del libretto verdiano, si sovrappone nella poesia l'immagine di Maria Callas- Medea, già Medea di Cherubini:

Oh, un terribile timore;  
 la lietezza esplode  
 contro quei vetri sul buio  
 Ma tale lietezza, che ti fa cantare in voce  
 È un ritorno dalla morte[...]  
 Dietro, sotto il riquadro del cielo annerito  
 Riapparizione ctonia!  
 [...]  
 Ma tu ci sei, qui, in voce  
 la luna è risorta;  
 le acque scorrono  
 [...]  
 Chi c'è in quel VUOTO DEL COSMO,  
 che tu porti nei tuoi desideri e conosci?  
 C'è il padre, sì, lui!<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Ivi, 1269-1270.

<sup>14</sup> FERRARIS, *L'ultimo leopardi...*, 170.

<sup>15</sup> PASOLINI, *Per il cinema...*, I, 1288. Già testi come *Accattone* e *Mamma Roma* esibiscono il sole con un'assiduità inquietante Il sole «accecante»- «implacabile»- «fulminante» etc. Nei romanzi *Ragazzi di vita* e una *Vita violenta* troviamo la periferia bruciata dal sole che mette ancora più in evidenza povertà e sporcizia.

<sup>16</sup> *Transumanar e organizzar, Timor di me?* Prima poesia della sezione Città santa (1970). Il titolo alla cui domanda risponde il primo verso della poesia, cita un brano del *Trovatore* verdiano (librettista S. Cammarano), che introduce l'aria *D'Amor sull'ali rosee*, cantata da Leonora (scena I parte IV). L'interlocutrice del poeta è Maria Callas interprete dell'opera e riapparizione ctonia. Per la poesia cfr. PASOLINI, *Tutte le poesie...*, 189.

Dove ricompare il vuoto delle *Ceneri*, il senso di morte, nel vuoto della realtà, Medea mostra la sua indecifrabile faccia: il vuoto cosmico che Pasolini qui traduce nella totale assenza del padre.

*In poesia in forma di rosa* sostiene che la poesia è qualcosa di buio in cui si fa luminosa la vita (*Guinea*). È il penetrare nei meandri reconditi dell'inconscio, nella conradiana linea d'ombra, che permette di entrare nello spazio metafisico che è il mondo interiore; è nel silenzio infinito delle cose che si dà vita alle ombre, si evoca l'essere e il nulla:

Il mare è fermo e colorato come creta.  
[...]  
E la notte! Sensi distorti  
da ogni dolce costume,  
accorrono per cogliere i folli decorsi  
che accadono, come pestilenze, a queste lune.<sup>17</sup>

Il sogno della «disperata vitalità»<sup>18</sup> che si esprime con il monologo interiore

Manca sempre qualcosa, c'è un vuoto  
In ogni mio intuire[...]Mai fui così volgare come in quest'ansia,  
questo non avere Cristo una faccia  
che sia strumento di un lavoro non tutto  
perduto nel pur intuire in solitudine,  
amore con se stessi senza altro interesse  
che l'amore, lo stile quello che confonde  
il sole, il sole vero  
[...]  
Col sole della pellicola, pastoso, sgranato, grigio  
[...]  
Il sole sublime che sta nella memoria,  
con altrettanta fisicità che nell'ora in cui è alto,  
e va nel cielo verso interminabili tramonti.<sup>19</sup>

e con le «intermittence/ du coeur» in cui il poeta si trova nelle oscure vie della memoria

nelle stanze  
misteriose dove l'uomo fisicamente è altro  
e il passato lo bagna col suo pianto<sup>20</sup>

in cui il senso della vita gli ritorna com'era sempre, anche allora,

un male più cieco se stupendamente colmo  
di dolcezza.<sup>21</sup>

Lo spazio interiore de *L'Infinito* leopardiano tutto giocato tra l'essere e il nulla, l'io procedendo da uno spazio limitato e finito, giunge alla memoria in cui il presente = vicino, passato e futuro = lontano. Tempi che si annullano nello spazio fluido del naufragio.<sup>22</sup> Infatti nello *Zibaldone* Leopardi chiarisce la sua teoria del piacere

<sup>17</sup> Ivi, 1087. Per *Poesia in forma di rosa*, cfr. anche l'edizione con prefazione di Eduardo Esposito, Garzanti, Milano, 2001, *La Guinea*, 10-11.

<sup>18</sup> PASOLINI, *Tutte le poesie...*, 1161-1209.

<sup>19</sup> Ivi, *L'alba meridionale*, 1235.

<sup>20</sup> PASOLINI, *Tutte le poesie...*, *La religione del mio tempo*.

<sup>21</sup> Ivi, 966-967

<sup>22</sup> Cfr. L. BLASUCCI, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985. Cfr. P. PELOSI, *Riflessioni su alcuni aspetti dello spazio in L'Infinito*, in «Dialoghi: rivista di studi Italic», vol. III, 1999, n 1 /2, 10-11.

Tutto ciò che è finito desta sempre nell'uomo un sentimento di dolore [...] nel tempo stesso eccita un sentimento pacevole, e piacevole nel medesimo dolore.<sup>23</sup>

Ma in Leopardi (*Le ricordanze*), come in Pasolini, troppo presente è l'idea stessa del ricordo e del procedimento della memoria:

tu che brutale ritorni,  
[...]Furia della natura, dolcissima,  
mi stronchi perché stroncato  
da una serie di miserabili giorni,  
ti sporgi sopra i miei riaperti abissi,  
profumi vergine sul mio ellissi.<sup>24</sup>

La furia della natura che nella *Ginestra* è espressa dal Vesuvio, dalla sua lava devastatrice, in Pasolini è caratterizzata dal profumo del fiore, il Glicine. Il rovesciamento dei piani «tra il corpo e la storia, tra la storia e l'io» non cambia la concezione del fiore come simbolo della poesia, cosciente della propria importanza e pronta a far sentire la sua voce:

*La ginestra*

Nobil natura è quella  
Che a sollevar ardisce  
  
Gli occhi mortali incontra  
Al comun fato, e che con franca lingua  
[...]  
Confessa il mal che ci fu dato in sorte.

*Il glicine*

Prepotente feroce  
rinasci e di colpo in una notte copri  
  
un'intera parete appena alzata il muro  
[...]  
Screpolato al nuovo sole che lo cuoce<sup>25</sup>.

Ma mentre nella *Ginestra* l'uomo può trovare un conforto al proprio dolore, alla propria angoscia esistenziale («di dolcissimo odor mandi un profumo che il deserto consola»), il *Glicine* non ha una funzione consolante.

La tempesta mentale, che attraversa tutta la poesia di Pasolini, che scarta ogni illusoria via di fuga rappresenta l'autocoscienza del moderno:

Il mare, con lente ondate, grandiose, di  
Grani azzurri  
Si abbatte, lavorando con furore  
Irriducibile,  
e quasi felice, perché dà felicità  
il verificare anche l'atto più atroce del destino.  
Sgretola la tua isola, che ormai è  
Ridotta a pochi metri da terra.  
[...]  
Tutto il mondo è il mio corpo insepolto  
Atollo sbriciolato  
Dalle percosse dei grani azzurri del mare.<sup>26</sup>

Il motivo della tempesta è ricorrente nella poesia leopardiana, ed acquista una forte valenza simbolica; lo troviamo già nel 1809, ne *La Tempesta*, e risente di una sensibilità prossima al sublime:

<sup>23</sup> LEOPARDI, *Zibaldone*, Milano, Mondadori, 1997, 13 dicembre 1821.

<sup>24</sup> PASOLINI, *Tutte le poesie...*, *La religione del mio tempo*, *Poesie incivili*, *Il glicine*, 1059.

<sup>25</sup> Ivi, 1057.

<sup>26</sup> Ivi, *Poesia in forma di rosa*, *La bella bandiera*, 1176-1177.

Mugghiano tuoni orribili  
 [...]
   
Cadono veloci folgori
   
E sembra acceso il campo.<sup>27</sup>

oppure nell'*Elegia II*, ispirata all'amore per la cugina Gertrude Cassi, dove compare il riferimento alla tempesta d'amore.

Nell'*Appressamento della morte* la furia della natura è descritta nel suo carattere espressionistico collegato alla marina:

E la nube crescendo in giù calava  
 Ver la marina, sì che l'un suo lembo  
 Toccava i monti e l'altro il mar toccava  
 Pareva 'l loco d'ombra muta in grembo,  
 di notte senza lampa chiusa cella,  
 e crescea 'l buio e lo grossar del nembo.  
 Già cominciava il suon della procella.  
 [...]
   
Dentro le nubi in paurosa foggia  
 Guizzavan lampi e mi fean batter gli occhi.<sup>28</sup>

Il mare, archetipo di iniziazione, richiama all'idea del dolce naufragio leopardiano. Luogo metafisico e specchio di disperazione in cui i conflitti spirituali raggiungono posizioni radicali e in cui ci si trova alle prese con l'assoluto. La tempesta che scuote le basi sulle quali si regge la tranquilla accettazione delle cose, dalla distruzione delle illusioni nasce la calma e disperata contemplazione delle cose:

Quando poi si tratti di pericolo [...] come il nocchiero e i marinai nella tempesta [...] allora la indifferenza esteriore e l'operare non altrimenti che se il pericolo non fosse, non è debito del coraggio la perfettissima calma interiore, la quale lasci la facoltà dell'anima pienamente libere di attendere quello che fa bisogno contro il pericolo, senza che alla cura che si dee porre in combatterlo si mesca neppure il menomo turbamento per la dubbiosa aspettativa del successo.<sup>29</sup>

In Pasolini, come in Leopardi, il poeta è come un naufrago che soccombe alla violenza delle onde con la convinzione di raggiungere comunque un oblio, un'estasi fuori del tempo e dello spazio, e scopre la sua dimensione interna di piacere, perché connessa alla polarità vista/veggenza: il senso della vita è «un male più cieco se stupendamente colmo di dolcezza».<sup>30</sup> Tuttavia nei *Paralipomeni*, Leopardi nel descrivere la tempesta che si abbatte su Leccafondi introduce il tema del soprannaturale fantastico, nell'atmosfera di incanto onirico apparirà il Castello di Dedalo, con la metafora della luce flebile e intermittente che richiama l'apertura dello spazio abissale e del surreale fantastico: il mistero su cui si fondono orrore, paura, ma anche comunicabilità con l'infinito, pur se rovesciato parodicamente (*Paralipomeni VI*, 31-33).<sup>31</sup>

<sup>27</sup> M. Corti (a cura di), *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi, La Tempesta*, Milano Bompiani, 1972, 66.

<sup>28</sup> LEOPARDI, *Poesie e prose...*, vol I, *Appressamento della morte*, canto I, vv. 46-52; 55-56. La cantica, visione allegorica in cinque canti fu scritta a Recanati nel 1816. In un momento di grande abbattimento e sofferenza in cui Leopardi temeva di essere vicino alla morte: il vero motivo ispiratore è infatti l'angoscia del poeta di dover scomparire senza aver ancora conosciuto la vita. La cantica non fu più pubblicata da Leopardi.

<sup>29</sup> LEOPARDI, *Zibaldone...*, 5353.

<sup>30</sup> PASOLINI, *Tutte le poesie...*, *La religione del mio tempo*, 966-967.

<sup>31</sup> L. CASTORI, «Antica e stanca in ciel salia la luna». Il limite dell' «ultimo orizzonte» leopardiano nel passaggio dai *Canti ai Paralipomeni*, in *La letteratura degli italiani. Rotte-confini-passaggi*, Università degli Studi di Genova, 2012, 15.

Il dissidio di Leopardi condizionato dalle sue scelte materialistiche nella *Ginestra* trova rifugio in una dignità dell'uomo aliena dalla metafisica e, quindi, dalla religione, perché quando il limite tra l'essere e il non essere si affaccia perentorio in la razionalità incalza con le sue verità, le domande emergono intrise di un'angosciante attesa che si ferma sulle soglie del non raggiunto.

Ma il monologo interiore in poesia investiga nel margine, è un'esplorazione d'ombra e penetra in tutti i cuori che battono nella tenebra. Così Pasolini nel *Frammento alla morte* si muove tra *Amore e morte* e il *Pensiero dominante*:

Una nera rabbia di poesia nel petto  
 Una pazza vecchiaia di giovinetto  
 Una volta la tua gioia era confusa  
 con il terrore, è vero, e ora  
 quasi con altra gioia,  
 livida, arida: la mia passione delusa.  
 Mi fai ora davvero paura,  
 perché mi sei davvero vicina, inclusa  
 nel mio stato di rabbia, di oscura  
 fame, di ansia quasi di nuova creatura.<sup>32</sup>

Nel cinema la metafora sfumata, il monologo interno che ha bisogno della stessa purezza della poesia per manifestarsi, per vestire una forma,

L'alone poetico di un millimetro di spessore- quello che distacca di un soffio e di un abisso il linguaggio di A Silvia dal linguaggio petrarchesco- non parrebbe possibile.<sup>33</sup>

La macchina da presa non è in grado di penetrare all'interno degli uomini e di fotografarli nel loro magma spirituale, il cinema non ha la possibilità di interiorizzazione e di astrazione che ha la parola. Così le rielaborazioni della vicenda di Cristo, di Medea, di Edipo ospitano volti che sovrastano il tessuto linguistico, colti attraverso l'immediatezza della soggettiva indiretta libera.<sup>34</sup> Anche la sceneggiatura è scritta in funzione di un film da farsi, rimanda a immagini da proiettare sullo schermo.

Nella sceneggiatura del *Vangelo secondo Matteo*, quando Cristo è sulle rive del lago:

Carr. Su due giovani uomini che sono intenti a gettare la rete in mare: Pietro e Andrea, tutti presi nel loro duro silenzioso lavoro.  
 PP: di Cristo che avanza guardandoli [...] Venite dietro di me e io vi farò pescatori d'uomini.<sup>35</sup>

Nel film Andrea sarà impersonato da Alfonso Gatto, il poeta dell'Isola della poesia, il limite illimito, oltre la leopardiana siepe, dove regna la tetriade: madre-luna-mare morte. Il primo piano sugli occhi del poeta, in una sorta di soggettiva indiretta libera<sup>36</sup>, focalizza l'attenzione sul tema della morte e del perenne girovagare del poeta leopardiano pastore errante alla ricerca di un senso della vita. La sequenza silenziosa in cui l'Apostolo è posto tra la terra e il mare, in quanto il lago è immaginato come un vasto mare, ci fa indagare sulla soglia: la poesia potrebbe varcare il limite tra l'essere e il non essere in Cristo e con Cristo. In quest'ottica va vista la scena della tempesta sedata da Cristo che cammina sul mare e salva Pietro:

<sup>32</sup> PASOLINI, *Tutte le poesie...*, *La religione del mio tempo*, 1050.

<sup>33</sup> PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte, Il cinema di poesia in Empirismo eretico...*, t. I, 1472

<sup>34</sup> «La caratteristica fondamentale della soggettiva indiretta libera è di non essere linguistica ma stilistica. E può essere definita un monologo interiore privo dell'elemento concettuale e filosofico astratto esplicito». Cfr. Ivi, *Il cinema di poesia, Empirismo eretico...*, 1477.

<sup>35</sup> PASOLINI, *Per il Cinema...*, I, 506.

<sup>36</sup> «Soggettiva libera indiretta: l'autore fa dello stato d'animo e delle dominanti psicologiche del suo personaggio nel film il pretesto del suo punto di vista sul mondo», *Per il cinema...*, 2897.

E insieme avanzano in PP. Seguiti in PAN, verso la barca, e salgono: Cristo sorreggendo Pietro. Il mare ora intorno è calmo, liscio, perduto nell'azzurrità della luna.<sup>37</sup>

Tuttavia la sua poesia dimostra il forte travaglio interiore e artistico nella rappresentazione del sacro:

Il film l'ho già girato- e con Cristo!  
L'ho trovato, Cristo, l'ho rappresentato!  
E ora il non trovarlo, il non rappresentarlo  
Non è che una torbida ingenua guerra  
Di sentimenti entrati nella mia anima  
Da un mondo non mio. Che quindi mi aliena.  
Mi manca qualcosa,  
ma questa mancanza non mi dà dolore.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Ivi, 563. Nel secondo volume *Per il cinema*, nella sezione *Interviste e dibattiti sul cinema*, nel *Cinema secondo Pasolini*, in «Cahiers du Cinema», agosto 1965: «Comolli: Lei stesso è poeta e regista: i suoi film corrispondono a questa definizione del cinema di poesia? Pasolini: I miei film non appartengono probabilmente a questa corrente. Oppure solo in parte: ciò varrebbe esclusivamente per il mio ultimo film, *Il Vangelo secondo Matteo*. [...] Vi si sente terribilmente la macchina da presa, c'è molto zoom, dei falsi ricordi voluti: qualcosa se si vuole, di una tecnica simile a certi film di Godard. [...]. *Il Vangelo* mi poneva il seguente problema: non potevo raccontarlo come una narrazione classica, perché non sono credente ma ateo. D'altra parte volevo però filmare *Il Vangelo secondo Matteo*, cioè raccontare la storia di Cristo figlio di Dio. Dovevo dunque narrare un racconto cui non credevo. Non potevo dunque essere io a narrarlo. [...] Perché per poter raccontare *Il Vangelo*, ho dovuto immergermi nell'anima di un credente. In questo consiste il discorso indiretto libero: da una parte il racconto è visto attraverso i miei occhi, dall'altra è visto attraverso gli occhi di un credente», 2899.

<sup>38</sup> PASOLINI, *Tutte le poesie...*, I, *Poesia in forma di rosa*, 1238.